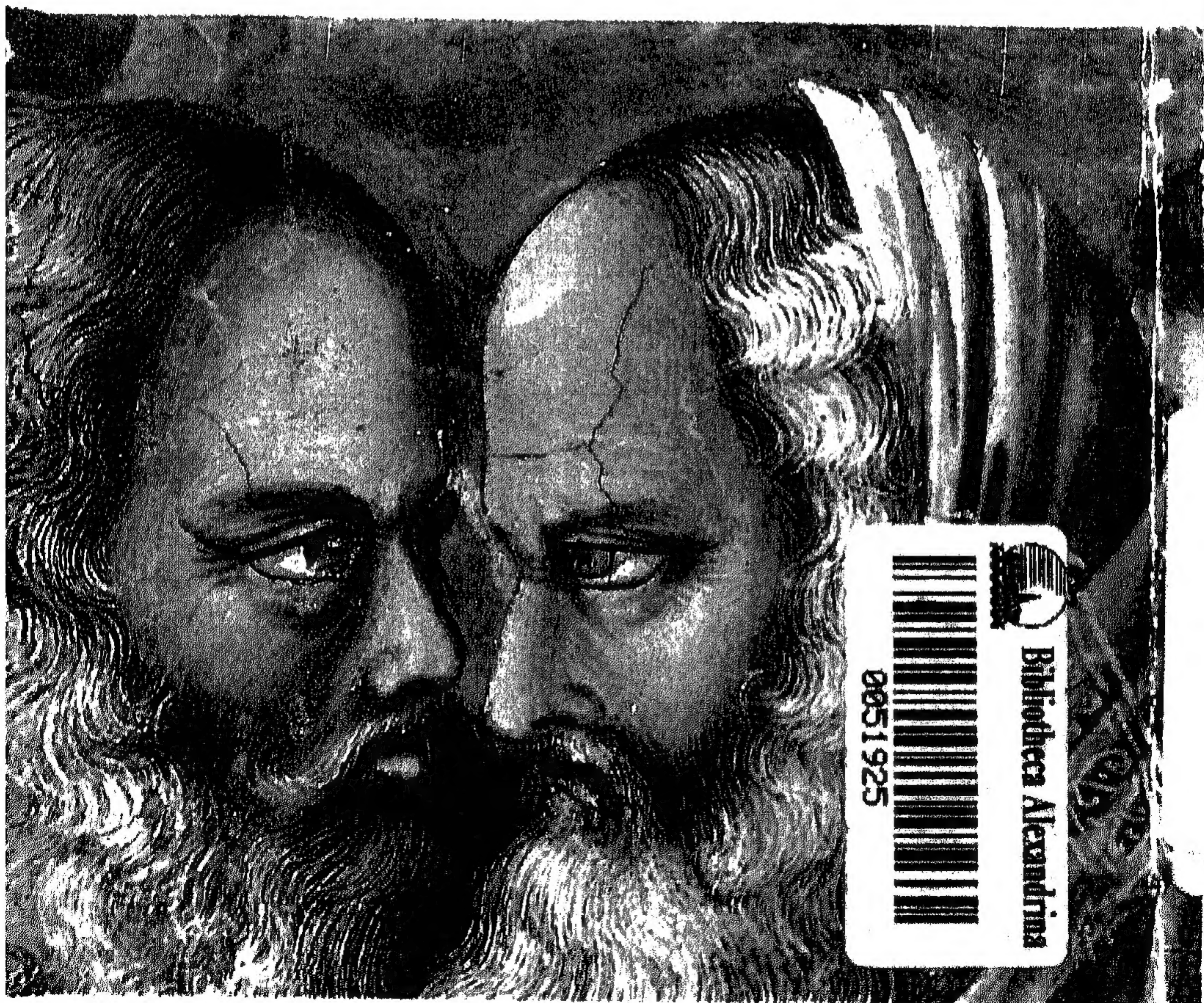


د. رشاد رشدي

فن كتابة المسرحية

الهيئة المصرية العامة للكتاب





Boat

12

23

303-2
ف

فن كتابة المسرحية

| | |
|--------------------------------|-------|
| الهيئة العامة للكتبة الأندلسية | |
| رقم التوثيق | 303-2 |
| رقم التسجيل | ٢٦٣٣٢ |

الدكتور

رشاد رشدي



الهيئة المصرية العامة للكتاب

General Organization of Alexandria Library (GOAL)
Bibliothèque d'Alexandrie



22

أستاذ الفن المسرحى

بقلم
محمد سلماوى

ليست هذه مقدمة، فلم تجر العادة على أن يقدم التلميذ لأستاذه، كما أن الدكتور رشاد رشدى كأستاذ للأدب والنقد ليس بحاجة لتقديم، فقد أمضى ما يقرب من نصف قرن من الزمان يدرس المسرح والشعر والنقد لآلاف من الطلبة والطالبات الذين صار العديد منهم الآن فى مقدمة المتصدين للكتابة الأدبية والنقد فى مصر والوطن العربى.

ويدلل إنتاج الدكتور رشاد رشدى فى مجال النقد الأدبى—والذى يضاف إليه الآن هذا الكتاب—على الأثر العميق الذى تركه فى الحياة الأدبية فى مصر بحيث يمكن القول بأن النقد بعد الدكتور رشاد رشدى لم يعد كما كان من قبله.

وقد يبدو الانتاج النقدى للدكتور رشاد رشدى قليل بالمقارنة لغزارة انتاجه فى المسرح، لكن الحقيقة أن كل كتاب نقدى للدكتور رشاد رشدى كان يمثل بشكل أو آخر علامة هامة على طريق تطور النقد الأدبى فى مصر.

وسىظل يذكر للدكتور رشاد رشدى أنه أول من سعى — ونجح فى النهاية — لأن يقدم للحياة الأدبية فى مصر أحدث مدارس النقد العالمية فى وقت كنا لازلنا نلهث وراء المدرسة الرومانسية التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر، وقد خاض فى سبيل ذلك واحدة من أهم المعارك الأدبية التى شهدتها الحياة الثقافية فى مصر فى أوائل الستينات وهى المعركة الهامة التى دارت بينه وبين المرحوم الدكتور محمد مندور.

وقد أصدر الدكتور رشاد رشدى عدة كتب نقدية هامة بينها كتاب «الاتجاهات المعاصرة فى النقد الأدبى» الذى صدر عام ١٩٥٠ فكان أول كتاب يقدم للقارئ العربى مدرسة «النقد الجديد» التى أرسى قواعدها ت. س. إليوت وف. ر. ليفيز وآلن تيت وجون كرو رانسوم وآخرين، وقد نفذت جميع نسخ هذا الكتاب فى حينه وأصبح من المتعذر الآن الحصول على واحدة منها.

وكان من بينها أيضاً كتاب «ماهو الأدب» (١٩٥٩) الذى صدرت منه حتى الآن تسع طبعات والذى كتبه ليس تعريفاً بالأدب وإنما — كما يقول — دفاعاً عنه بعد أن وجد «أن فهمنا لما هو الأدب قد ساء فى القرن العشرين أكثر من أى وقت مضى... فنحن نتطلب من الأعمال الأدبية أن تحقق لنا أشياء ليس من وظيفة الأدب تحقيقها... ونحن نقيس هذه الأعمال بقيم لا تمت للأدب بصلة... والكثير من الكتب التى يكتبها أصحابها على أنها أدب ليست أدباً على الإطلاق...».

وفى نفس العام الذى صدر فيه كتاب «ماهو الأدب» والذى شهد مولد الدكتور رشاد رشدى الكاتب المسرحى، صدر له أيضاً كتاب «فن القصة القصيرة» الذى كان أول كتاب فى اللغة العربية يتعرض لحرفية كتابة القصة القصيرة، ولازال هذا الكتاب حتى الآن هو المرجع الأول فى المكتبة العربية فى هذا الفرع المتميز من الكتابة الأدبية.

ثم صدر كتاب «مقالات فى النقد الأدبى» عام ١٩٦٢ وكان آخر طبعاته فى عام ١٩٧٩، وقد ضم عدداً من أهم المقالات النقدية التى كتبها الدكتور رشاد رشدى فى الصحف المصرية فى ذلك الوقت وتضمن قسماً خاصاً عن تأثير ثورة يوليو على الإنتاج الأدبى فى مجال القصة والمسرح.

كذلك أصدر الدكتور رشاد رشدى ما بين عام ١٩٥٠ و ١٩٦٦
أربعة عشرة إصداراً مختلفاً باللغة الانجليزية لطلبتة بالجامعة .

أما فى مجال الابداع الأدبى فقد كتب الدكتور رشاد رشدى
مجموعة قصصية بعنوان «عربة الحريم» أثارت الكثير من الجدل
عند صدورها عام ١٩٥٥ ، كما نشر له العديد من القصص
الأخرى فى مختلف الصحف والمجلات على مدى حوالى ثلاثين
عاماً ، بالإضافة إلى روايتين متميزتين بأسلوبها غير التقليدى هما
«الحب فى حياتى» و «الرجل والجبل» .

لكن عشق الدكتور رشاد رشدى الأكبر كان دائماً للفن
المسرحى ، فقد عرضت له على مدى سبعة عشرة عاماً إثنى عشرة
مسرحية طويلة بواقع مسرحية كل عام تقريباً ، وكانت مسرحيته
الأولى هى «الفراشة» التى قدمها المسرح الحر عام ١٩٥٩ ، ثم
تلتها مسرحيات «لعبة الحب» و «رحلة خارج السور» و «خيال
الظل» و «اتفرج يا سلام» و «حلاوة زمان» و «بلدى
يا بلدى» و «نور الظلام» و «حببتى شامينا» و «محاكمة عم
أحمد الفلاح» و «شهرزاد» ثم أخيراً «عيون بهية» التى عرضت
عام ١٩٧٦ .

كما كتب الدكتور رشاد رشدى خمس مسرحيات من فصل واحد باللغة العربية هى «ساحر اسمه الحب» و«الكذاب» و«الزهور لا تذبل أبداً» و«عذاب الروح وعذاب الجسد» و«المجلس»، وكتب خمسة أخرى باللغة الانجليزية.

وقد رأس الدكتور رشاد رشدى مسرح الحكيم فى بداية إنشائه كما رأس تحرير مجلة «المسرح» التى كانت تصدر عنه.

وكان الدكتور رشاد رشدى يرى أن الادب بجميع أنواعه سواء كان شعراً أو قصة قصيرة أو رواية هو شكل من أشكال الدراما لأنه يعتمد فى الأساس على الصراع الذى تولده المفارقة الكامنة فى الموقف الذى تقوم عليه الرواية أو القصة القصيرة، تماماً مثل الموقف الدرامى الذى تقوم عليه المسرحية.

واذكر أننا كنا نستقل سيارتى أنا والدكتور رشدى فى أحد أيام عام ١٩٦٨ وكنا متوجهين إلى الجامعة الأمريكية حيث كان قسم الخدمة العامة بها قد طلب إليه إلقاء سلسلة محاضرات عن «نظرية الدراما»، فإذا به يطلب منى التوقف فجأة ليشرح لى كيف أنه توصل إلى أن فكرة «المفارقة» التى ركزت عليها مدرسة «النقد الجديد» وخاصة الناقد الأمريكى كليات

بروكس ليست في الحقيقة من ابتداعات تلك المدرسة وإنما هي أساس الفن الدرامي منذ وجد.

وأخذ يشرح لى — رحمة الله — كيف أن أرسطو حينما تحدث في كتاب الشعر عن أن المسرحية يجب أن يكون لها بداية ووسط ونهاية وأن البداية لا يمكن أن يسبقها شيء ويجب أن يتبعها شيء، فإن ذلك لم يكن من قبيل «تفسير الماء بعد الجهد بالماء» وإنما هو في الواقع إقرار قبل أكثر من ألفي سنة على قيام مدرسة «النقد الجديد» بحتمية أن ينطوي الموقف الدرامي على «المفارقة».

وفي محاضرة ذلك اليوم والتي أذكر أنها تعدت الوقت المحدد لها أخذ يوضح الدكتور رشاد رشدي كيف أن عنصر المفارقة هو الذي يحتم ألا يسبق الموقف ساكنا وإنما يفرض عليه الحركة، ذلك أن المفارقة الكامنة فيه تولد الصراع الذي يحرك الموقف إلى التآزم الذي سرعان ما يحل فيصل الحدث إلى نهايته، ولولا المفارقة لما تحرك الموقف إلى الصراع.

وهكذا يتحتم — كما يقول أرسطو — أن يتبع البداية شيء، وهكذا لا يصبح لأي شيء سبق تلك البداية أي أهمية لأن البداية فقط هي التي تحمل في طياتها حتمية الحركة بسبب

انطوائها على عنصر المفارقة ، فالبداية لا يسبقها شىء لأن الحركة تبدأ فقط عندما يصبح الموقف درامياً أى عندما يحمل بذور الصراع الذى هو الحركة ، وهكذا أيضاً لا يكون بعد النهاية شىء لأنه طالما حل الصراع الذى ولدته المفارقة فلا يكون هناك حركة بعد ذلك وإنما سكون .

وقد كان الدكتور رشاد رشدى يقول دائماً بأن المسرح هو أكثر الفنون الأدبية تركيزاً ، فالكاتب المسرحى محدود بفترة زمنية محددة عليه أن يقول كل ما يريدته خلالها وليس كالكاتب الروائى الذى ليس عليه أى قيد ، فروايته يمكن أن تستغرق مجلد أو مجلدات وحتى الشعر الذى هو أيضاً فن مركز لكن لا تحده الفتره الزمنية التى يستغرقها عرض المسرحية ، وهناك من القصائد ما يستغرق ساعات طوال بينما على المسرحية أن تبدأ وتنتهى خلال ساعتين أو ثلاثة على الأكثر .

وقد تولد عن سلسلة المحاضرات التى ألقاها الدكتور رشاد رشدى بالجامعة الأمريكية واحد من أهم كتبه النقدية هو كتاب «نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن» الذى صدر عام ١٩٦٨ والذى ضمنه الدكتور رشدى الكثير من اجتهاداته فى هذا الموضوع .

. ولكن رغم موسوعية كتاب «نظرية الدراما» الذى يعرض لتطور الفن المسرحى منذ بداياته الأولى، إلا أن الكاتب المسرحى فى الدكتور رشاد رشدى والناقد المثابر أيا أن يكون ذلك الكتاب هو الكلمة الاخيرة فى قضية الفن المسرحى التى كانت الشاغل الأكبر لكل منها.

فاهتمام الدكتور رشاد رشدى بالمسرح وحرفيته لم يبدأ بهذا الكتاب ولم ينته عنده، لقد ظل الدكتور رشاد رشدى منشغلاً بالمسرح طوال حياته سواء بعد صدور كتاب «نظرية الدراما» حين توصل إلى اجتهادات جديدة لم يكن قد ضمها الكتاب، أو قبل صدوره حيث كان قد كتب بعض المقالات التى لم تتسق تماماً مع خطة الكتاب فلم يضمها بين صفحاته.

و«فن كتابة المسرحية» هو حصيلة هذه الاجتهادات السابقة واللاحقة لكتاب «نظرية الدراما» والجزء الأكبر منه لم ينشر من قبل، وهو يتعرض لموضوعات لم يتعود أن يطرقها النقد المسرحى عندنا مثل «أصول الكتابة المسرحية» و«ماهى الدراما» و«الواقع الدرامى فى المسرح المصرى» و«البناء الدرامى فى مسرح العبث» و«درامية انطون تشيكوف».

وبصدوره فإن دار «ألف» للنشر تكون قد أضافت إلى إنتاج الدكتور رشاد رشدي كتاباً جديداً فلبت بذلك ليس فقط رغبة المؤلف الراحل الذي كان يستعد لإصدار هذا الكتاب حين لقي ربه، وإنما أيضاً حاجة القاعدة العريضة من القراء في الاستزادة من فكر أستاذ عظيم للفن المسرحي.

محمد سلماوى

يناير ١٩٨٥

تقديم المؤلف

رغم الجهود التي يبذلها المشتغلون والمهتمون بالمرح لم تكتسب الحركة المسرحية عندنا بعد الكيان العضوي الذي يحقق لها حياة مستمرة ومتطورة، ومن يتتبع هذه الحركة في تاريخنا الحديث يستطيع أن يرى أنها تسير سيراً آلياً إلى حد كبير.. ومن هنا كان الازدهار المفاجيء لفترة الركود المفاجيء لفترات وإلى هذا النمط الآلي أيضاً يرجع السرف في عدم الاحتفاظ بمستوى معين بل وعدم وجود هذا المستوى حتى في الفرقة الواحدة.

والمشكلة ليست مشكلة مؤلف أو مخرج أو ممثل بل هي مشكلة الحاجة إلى تقاليد وثقافة مسرحية تحمينا من ذاتيتنا وتجعل

للمسرح كيانه الموضوعى .. وبدون هذا الكيان لا يمكن أن يوجد المسرح أو الناقد أو الجمهور فإن وجدوا سيظل كل منهم منفصلاً عن الآخر.

فصلة العمل المسرحى برجل المسرح والمتفرج ما لم تستند إلى أساس من المعرفة لا يمكن إلا أن تكون صلة شخصية مؤقتة لا تقوى على تحمل المسئولية الفنية وبالتالي لا تستطيع أن تتقدم بالفن.

ونحن نؤمن بأن الفن هو الذى يصنع الموضوع .. والفن موهبة وثقافة .. ثقافة فنية .. فإذا توفرت هذه الثقافة توفر النقد الموضوعى الذى لا يقوم على مجرد الآراء والانطباعات الشخصية ، بل على أساس من التحليل والمقارنة .

وهذه الثقافة أيضاً يمكن أن تساهم فى إدراكنا للأشكال المختلفة للفنون المسرحية وفى وضوح رؤيانا لأهدافنا الفنية وزيادة وعينا بما نفعل وما ينبغى أن نفعل .

إبراهيم رشدى

الباب الأول أصول الكتابة المسرحية

فن كتابة المسرحية.

عملية الخلق المسرحى

قبل أكثر من مائة سنة كتب ادجار بو الكاتب القصصى المعروف يقول : « ان العمل الفنى يحتوى داخله كل ما هو مطلوب لفهمة » . وقد كان بو على حق ولكنه نسى أن يضيف إلى العمل الفنى كلمة واحدة هى كلمة جيد .. فالفرق بين العمل الجيد وغير الجيد أن الأول قد أصبح مستقلاً — عالماً قائماً بذاته ، أما الثانى فإزال مرتبطاً بشىء أوبآخر .. بفكرة أوبأنماط بشرية موجودة فى الحياة أوبمشكلة يومية عابرة أوبرأى لصاحبه .. المهم أن العمل الفنى غير الجيد هو عمل لم ينل الاستقلال .. لم يصبح كائناً عضوياً قادراً على الحياة بمفرده — لا فى أية بيئة ولا فى أى زمان فهذا مطلب عسير المنال — ولكن حتى فى البيئة والزمان الذى شهد مولده ..

ولقد كتب (بو) هذا الكلام بمناسبة ظهور مجموعة قصص
لاحد الكتاب الامريكان بها مقدمة طويلة يشرح فيها المؤلف
الاهداف التى يهدف إليها من قصصه والمشاكل التى تعالجها
هذه القصص، وكانت حملة بو شديدة على هذه القصص رغم
أن صاحبها كان يحمل اسماً لامعاً.. فادامت القصة بحاجة إلى
أن نشرحها من خارجها لكى ندركها فهى فى نظره ليست عملاً
فنياً كاملاً.. ولو عاش ادجار بو ليقراً مقدمات برنارد شو
لمسرحياته — وهى أحياناً أطول من المسرحيات نفسها — لما
اعتبر (شو) كاتباً مسرحياً على الإطلاق ولو عاش (بو) أكثر
من ذلك ليرى ما فعلت الواقعية ببعض كتاب القرن العشرين ومن
بينهم بعض كتاب المسرح المصرى فلا أدري ماذا يكون شعوره
وماذا يكون حكمة؟.

حقيقة أن هؤلاء الكتاب لا يكتبون لمسرحياتهم مقدمات
تشرحها كما فعل الكاتب الأمريكى المعاصر لادجار بو.. ولكن
هذه المسرحيات مثل تلك القصص لم تستطع أن تكون كل منها
عمالماً مستقلاً بذاته له كيانه الذى به وحده يستطيع أن يعيش
وذلك لأنها لم تنل القسط الكافى من الاستقلال الذى يمكنها من
ذلك والسبب — أو أحد الأسباب — هو سوء فهم الكتاب
للواقعية.

لى صديق لم يمارس الكتابة فى حياته ولكنه مر بأزمة هزت
كيانه وجاءنى يشكو.. كان يثق بهم وهم مجموعة من الناس
شاعت الظروف أن يتولى أمرهم وقام على خدمتهم على أحسن
وجه واستطاع فى وقت قصير أن ينتقل بهم من حالة مادية عسرة
إلى حالة من الرخاء لم يكونوا يحلمون بها.. ولكنهم طعنوه فى
أول فرصة أتتحت لهم وزاد الطعن يوماً بعد يوم ولم يرجه أحد
حتى أصبحت حياته نفسها فى خطر وكره العمل الذى كان
يحبه من كل قلبه وتركه وتركهم.. وعاش فى أزمته شهوراً
طويلة ثم جاءنى يشكو ومع شكواه كانت هناك رغبة فى أن
يجعل من قصته مسرحية.. قلت: كيف؟ قال: أنقلها كما
حدثت أليست مأساة؟ قلت: بكل تأكيد ولكن ماذا أنت فاعل
بأشخاص القصة وهم أكثر من مائة؟ قال: سأنتقى منهم المهمين
وأترك الآخرين.. أليس الفن انتقاء؟ قلت: بكل تأكيد ولكن
كيف ستصور هؤلاء الأشخاص؟ قال: سأرسمهم طبعاً كما
هم.. إنى أريد المجتمع أن يراهم على حقيقتهم. أليست هذه
هى الواقعية.. ثم انى أريد أن أعبر عما حدث لى.. عن مأساة
عدم الاعتراف بالجميل.. أليس الفن تعبيراً؟

الصدق الفنى ماهو؟

والكثيرون منا يرون بأزمات تهز كيانهم مثلما حدث لصديقى

ولكن هل يكفى الإحساس بالأزمة وهل يكفى حسن الانتقاء وهل تكفى الرغبة فى التعبير— هل تكفى كل هذه الأشياء لكى نخلق من الأزمة أو المشكلة التى نمر بها فى الحياة عملاً فنياً؟ قد يقول قائل أن هذه العوامل لا تكفى فعلاً اذ يجب أن يصاحبها الصدق.. ونسأل بدورنا: صدق ماذا؟ أهو صدق الإحساس بمعنى أن يكون الفنان صادقاً فى احساساته أم صدق التعبير بمعنى أن يكون الفنان صادقاً فى محاكاته للحياة من جهة وفى محاكاته لمشاعره من جهة أخرى؟ إن الصدق بأية صورة من هذه الصور لا يكفى بل هو فى أغلب الأحيان أمر غير مرغوب فيه.. فالصدق يعنى الأمانة وعلى ذلك فكلما كان الفنان صادقاً كان أميناً فى تصويره لما يحاول التعبير عنه، وجاءت الصورة طبق الأصل.. والعمل الفنى الذى هو صورة طبق الأصل سيظل دائماً عملاً ناقصاً أو على أكثر تقدير سيظل عملاً فى مستوى النسخ وليس فى مستوى الفن والسبب أنه لم يستطع أن ينال الاستقلال عن الأصل، تماماً مثل الصورة الشخصية (البورتريه).. وفى تاريخ الفن ليس لرسمى الصور الشخصية قيمة إلا القيمة التاريخية وحتى هذه مشكوك فيها لأنها قيمة فى هذه الحالة وقتية عابرة.. فهما بلغ الصدق ومهما بلغ الانتقاء ومهما كان إحساس الفنان بالأزمة أو المشكلة فهذه كلها مسائل عاجزة عن أن تخلق عملاً فنياً. لأن الفن خلق لا نقل.. خلق

عالم له كيان مستقل حتى عن صاحبه وعن الفكرة أو الاحساس الذى أراد الفنان أصلاً أن يعبر عنه إذا اعتبرنا الفن تعبيراً على الإطلاق.. إذ أنه بمجرد أن ينتهى العمل الفنى تنتهى صلته بكل ما كانت له به صلة.. حتى الإحساس الذى أراد الفنان التعبير عنه إذ يكون قد ذاب فى العمل الفنى فأصبح له كيان جديد يختلف عن كيانه الأصيل— وهذا الكيان الجديد هو العمل الفنى نفسه.

استقلال العمل الفنى

وفى المسرح — كما فى الشعر — لا يهم إذا كان الكاتب واقعياً أو غير واقعى.. المهم أن تكون المسرحية عالماً مستقلاً قائماً بذاته.. أما أن تأتى بصورة طبق الأصل لواقع أو فكرة أو فلسفة ما فهنا الخطورة لأن المسرحية تكون قد تعدت حدودها إلى حدود أخرى مثل حدود الرواية مثلاً فالرواية قد تقنع بالنقل لأنها تتضمن التقرير فهى فن وتاريخ معاً.. أما المسرح فلأنه فن خالص لا يقنع بغير الإيحاء.. ومن هنا كانت الكتابة للمسرح عملية خلق لاعملية تعبير.. فالتعبير عملية نقل لما هو موجود بالفعل، أما الخلق فعملية تحويل ما هو موجود إلى كائن جديد.. وتساما كما يحدث فى أية عملية كيماوية لا تكون العملية ناجحة

إلا إذا تم مزج العناصر الأصلية بحيث لا يمكن أن نتبينها فى
المركب الجديد..

هذه إذن هى عملية الخلق .. عملية تركيب لانقل
أوتحليل ، وفقط عندما يصبح المركب الجديد شيئاً مختلفاً عن
عناصره الأصلية كما يختلف الماء عن الأوكسجين والهيدروجين
يمكن أن نقول أن العمل الفنى قد خلق ..

وفى المسرح — كما فى أى فن آخر — لكى يوجد العمل
الفنى الذى استوعب عناصره بحيث أصبح كائناً جديداً مستقلاً
عنها لا بد من وجود العقل الخالق — وهو العقل الذى يتميز
بالقدرة على النقل أو التعبير، بل بالقدرة على المزج مزجاً
كيمياوياً متكاملاً .. ولتكن المسرحية غريبة على الحياة ولتقع
أحداثها فى الأرض أوفى السماء ولتكن شديدة الواقعية ولتكن
ممعنة فى اللامعقولية كل هذا لا يهم .. المهم أنها لا تكون صورة
طبق الأصل بل مستقلة عن الأصل .

وهذا الاستقلال الذى لا يمكن أن يتأتى إلا بالمزج الكيميائى
لا يمكن أن يتحقق فى الدراما بالذات إلا بخلق الشخصية ..
ولست أقصد بالشخصية محاكاة أشخاص فى الحياة لهم مقوماتهم

النفسية والاجتماعية إلخ... ولكن أقصد خلق الشخصية الدرامية
التي بوجودها إلى جانب شخصية أخرى تتحتم المفارقة.

الشخصية تصنع الحدث

فالدراما حدث ومهما كان نوع الحدث لابد أن يصدر عن
شخصية معينة والا لم يكن له معنى. ولكن الدراما مع ذلك
ليست أى حدث.. انها حدث يبنى على المفارقة وهذه المفارقة
لا يمكن أن تتحقق إلا باحتكاك شخصيتين أو أكثر من نوع
معين.. اما أن تكون الشخصيات مجرد أنماط سلوكها مرسوم
ومسبق عليها أو مجرد دمي تدعو إلى فكرة معينة أو تتحدث بلسان
المؤلف فهذا ليس من الدراما فى شيء لأن هذه المسخ غير قادرة
على أن تصدر عنها أفعال لها صفة الدرامية.. قد تكون قادرة
على تسليتنا أو على نقل أفكار المؤلف إلينا.. ولكن مهما كانت
أصالة هذه الأفكار ومهما كان القدر الذى نستمتع به من التسلية
فهذا النوع من المسرحيات ليس مسرحاً على الإطلاق لانها
عاجزة عن أن تحدث فينا الأثر الدرامى.. لانها فى الحقيقة
ليست أعمالاً فنية على الإطلاق إذ لاتعدو أن تكون مجرد نقل
لما هو موجود أو مألوف وليست خلقاً لما لم يكن موجوداً أو مألوفاً
قبل أن يتم هذا الخلق..

وبدون الشخصية بمقوماتها الدرامية لامقوماتها الواقعية لا يمكن أن يتم هذا الخلق .. فبدون نورا وهلمر فى بيت الدمية وبدون عطيل وديدمونه لم يكن فى الامكان أن تتحقق الدراما .. ونورا ليست أية امرأة ولاهى نخط معين من النساء ولاهى أيضاً امرأة معينة بالذات — أى فى ذاتها . بل هى امرأة معينة بالنسبة لهلمر وكذلك هلمر رجل معين بالنسبة لها .. ونفس الشيء ينطبق على عطيل وديدمونه .. بل أنه ينطبق على الزوج والزوجة فى مسرحية يونسكو الكراسى .. فهما كان الاسلوب الذى يتبع فى خلق الشخصية واقعياً كما فى ابسن وتشيكوف أوفوق الواقعى كما فى مسرح اللامعقول فهناك دائماً الشخصية التى تصدر عنها الأفعال .. ولذلك فهى دائماً أفعال درامية .. وحتى فى مسرح كاتب مثل بيراندللو وقد اشتهر بأنه مسرح فكرة .. لان الشخصيات مرسومة بحيث تصدر الافعال عن علاقاتها بعضها البعض بطريقة طبيعية ان لم تكن حتمية لا تحس أن المسرحية مجرد موصل جيد لفكرة معينة — كما هو الحال فى برناردشو — بل تحس أنها عالم مستقل كائن بذاته .

وهذا الاستقلال — كما هو الحال دائماً فى الدراما — جاء نتيجة طبيعية لبناء المسرحية على أساس الشخصيات ولكنها شخصيات لم يرسمها المؤلف على أساس علاقتها بالحياة بل على

أساس علاقاتها بعضها ببعض أى العلاقة الدرامية.. ولذلك
فالأفعال التى تصدر عنها — أى المسرحية من بدايتها إلى
نهايتها — مركب جديد لم يكن موجودا من قبل.

ماهى الدراما ؟

نحن بحاجة إلى ثقافة مسرحية فبدون قدر كاف من هذه الثقافة سنظل متخلفين فى كتابتنا للمسرح وفى أدائنا وفى تذوقنا وإدراكنا له ..

ومن الصعب أن نقيس ثقافة جمهور المسرح عندنا ، ولكن من السهل أن ندرك مدى فهم نقاد المسرح لقضايا المسرح وأساليبه وأأسسه فى النقد الذى يكتبونه فى الصحف والمجلات وهو نقد— إذا استبعدنا منه الاغراض والأهواء الشخصية — أى إذا فرض أن جردناه من هذه الشوائب التى تكاد تطمس ملامحه فسنجده بعد ذلك نقداً تغلب عليه النظرة الضيقة المحدودة التى تشوه الأعمال الفنية بدلا من أن تقيمها على صرح من الفهم والادراك

لأنها ترى هذه الاعمال فى ظل مفاهيم خاطئة أو على الأقل متخلقة.

الصراع الدرامى

خذ مثلاً مفهوم الصراع الدرامى .. إن الفكرة السائدة عن الصراع الدرامى عندنا هى أنه صراع بين القوى والضعيف بين العملاق والقزم بين الجيد والردئ بين الأسود والأبيض .. باختصار بين الأضداد ولا يخفى أن هذا المفهوم للصراع الدرامى مفهوم ساذج فلو أن التناقض كان بمثل هذا القدر من التحديد والغلبة لما كان هناك مجال للصراع إذ لا يلبث العملاق أن يتغلب على القزم ..

وليس هنا مجال الحديث عن الصراع الدرامى بالتفصيل ولكن يكفى أن نقول أن منشأ هذا الصراع فى الموقف الدرامى نفسه وهو الموقف الذى يختلف عن المواقف العادية فى الحياة فى أنه ينبئ على المفارقة .. وهى مفارقة أيضاً ليست فى اختلاف شخص عن شخص آخر أو قيمة عن قيمة أخرى أو مبدأ عن مبدأ آخر ولكنها فى الاختلاف مع الاتفاق .. فى الجهل مع العلم .. فى عدم المشاركة مع المشاركة .. عطيل وديمونة مثلاً متفقان فى أن كلا منهما يجب الآخر وهما يعلمان ذلك ولكن داخل هذا

الاتفاق وداخل هذا العلم يكمن الاتفاق ويكمن الاختلاف..
فديدمونة تحب عطيل بدون أية تحفظات.. وهى واثقة من حبها
وفى حبه لها كل الثقة.. أما عطيل فرغم حبه الكبير لديمونة
ورغم حبها الكبير له إلا أنه يختلف عنها فى أنه غير مكتمل
الثقة فى حب ديدمونة له لانه يعتقد أنها لا تحب منظره قدر
ما تحب عقله ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى نفسه أو إلى كونه
من جنس آخر غير جنسها، ولكن مهما كان السبب فالنتيجة
واحدة وهى أن حب عطيل لديمونة يختلف عن حبها له..
ولكن المسألة ليست مجرد اختلاف.. فلو أن ديدمونة كانت على
معرفة بحقيقة شعور عطيل لكانت أكثر حرصاً أو أكثر حذراً على
الأقل ولحاولت طرد مخاوف عطيل وشكوكه ولما كلفته فى النهاية
أن يقضى عليها.. ونفس الشيء بالنسبة لعطيل فلو أنه — رغم
اختلاف حبه عن حب ديدمونة — كان على علم بحقيقة شعورها
لما استطاع أياجو أن يثير غيرته ولما كان لقصة المنديل أى أثر
على سلوكه معها، وبالتالي لما كان هناك صراع على الإطلاق..

فالصراع الدرامى بمعناه الحقيقى إنما ينشأ — كما رأينا فى هذا
المثل — من جهل أحد الطرفين بحقيقة الطرف الآخر رغم
اشتراكهما فى العلم بقسط من هذه الحقيقة.. انه فى الواقع تطور
للمفارقة الكامنة فى الموقف وهى ليست مفارقة آلية أو شكلية..

وهى ليست أيضاً مفارقة خارجية — انها مفارقة داخلية — دفيئة
كامنة فى العلاقات بين طرفين .. انها باختصار مفارقة الفرقه
الكامنة فى الواحد .. ولذلك .. لأنها مفارقة الضد فى الشبه فهى
تحم الصراع .. وبدونها لا يمكن للصراع أن يتحقق بمعناه
الدرامى .

تطور الشخصيات

ومن المفاهيم المتخلفة عندنا الاعتقاد السائد بأن الشخصية فى
المسرحية لابد أن تتطور بمعنى أنها تكون فى أول المسرحية
شخصية طيبة فإذا بها فى آخر المسرحية شخصية شريرة
أو العكس .. وليس هناك ما هو أكثر سذاجة من هذا التصور .
ففى المسرحية المحدودة بزمن معين هو عادة زمن قصير لا يمكن أن
يصبح الشرير قديساً ولا الكاذب صادقاً مهما كانت التجارب
التي يمر بها ومهما كانت المآسى التي يواجهها .. بل أن هذا
التغير فى الشخصية من جوهر إلى جوهر آخر لا يتأتى فى الرواية
الطويلة التي قد تمتد أحداثها فتغطى عشرات السنين وهو فى
الغالب لا يتأتى فى الحياة نفسها كما يقول العلم الحديث .
فالشخصية تتحدد معالمها فى السنوات الأولى وكل تصرفاتها بعد
ذلك إنما تصدر عن هذه الشخصية المحددة المعالم بل أن هذه

التصرفات انما هى أشكال مختلفة فى نمط رئيسى هو النمط السلوكى الغالب على شخصية ما ..

فما معنى تطور الشخصية اذن فى الدراما ؟ انه فى الواقع لا يعدو أن يكون مجرد ادراك الشخصية لأمور كانت تجهلها .. وتصرفها بعد ذلك فى ضوء هذه المعرفة .. ومن هنا كانت (البيريبيتيا) كما يسميها أرسطو — أو التحول وهو مانسمية التطور ..

فجهل أحد طرفي الصراع بحقيقة الطرف الآخر — كما أشرنا سابقاً — هو الاصل فى الصراع .. وهذا الصراع ينتهى عادة بالمعرفة وهى كما قلت السبب فى التحول ..

ففى طوال المسرحية تأكل الغيرة قلب عطيل وتغذيها أكاذيب اياجو الى أن تنتهى بقتل عطيل لديمونة .. ولكن إلى هذه النقطة لم يحدث أى تطور فى شخصية عطيل .. ثم يكشف عطيل الحقيقة . وهى أن ديمونة لم ترتكب اثماً — وهنا يتحول هذا البطل العملاق الثائر الغيور المتشكك إلى طفل برئ ضعيف ضائع — ونتيجة لهذا التحول يقتل نفسه ..

فشخصية عطيل لم تتغير ولم تتطور .. فقط أدرك أشياء لم يكن يدركها ومن ثم تصرف تصرفات مغايرة لما كان يتصرفها من

قبل . وبالمثل شخصية (تربليف) فى مسرحية تشيكوف (الطائر
البحرى) الذى — كما يقول ماجارشاك — يبدأ المسرحية وكله
ثقة فى قدرته ككاتب موهوب... فاذا به فى آخر المسرحية
يدرك أنه كان على خطأ.. وهذا الاكتشاف أو هذا التحول هو
الذى يدفعه إلى أن يقتل نفسه..

وهذا هو مانعية بالتحول أو التطور فى الشخصية بمعنى أنها
لا تتغير.. بل تدرك أشياء كانت تجهلها ونتيجة لهذا الإدراك نرى
علاقاتها مع الآخرين ومع الكون فى ضوء جديد..

الشخصيات الفرعية

ومع ذلك ففى المسرح الحديث ، وفى مسرح شكسبير نفسه
شخصيات فرعية لا تتطور— أى لا تتحول على الإطلاق — ومثل
هذه الشخصيات يزخر بها مسرح (سترندبرج) و (تشيكوف)
وبعض مسرحيات (ابسن) .. ومع ذلك لم يقل أحد بعدم
ضرورة هذه الشخصيات أو أنها زائدة على المطلوب أو أنها كانت
يجب أن تتطور..

فهذه الشخصيات اللامتطورة لها وظيفتها كل حسب
مقتضيات الحال.. ففما مايقوم مقام الكورس الأغريقى فى
التعليق على الأحداث والدراية بها دراية تامة ومن ثم فهى تقوى

المفارقة الدرامية وتعميقها. ولكن مهما كانت وظائف هذه الشخصيات فإن لها وظيفة هامة فى المسرح الحديث وهى أن تضيف على المسرحية جواً أكثر ملاءمة للواقعية.. أو قل أنها تخفف من حدة الاصطناع.. فالمسرحية التى تتطور فيها كل شخصية نتيجة لتفاعل الأحداث مسرحية محكمة الصنع إلى حد الافتعال لأنه فى الحياة العادية لا يمكن أن توجد مجموعة من الأشخاص يتأثرون جميعاً بنفس الأحداث فيحدث لهم التحول أو التطور نتيجة لذلك، بل هناك كثيرون يقفون موقف المتفرجين أو المشاركين مشاركة بعيدة - غير مباشرة فى الحدث وهذا يدعونا إلى الكلام عن سمة أخرى من سمات المسرح الحديث أعتقد أننا فى حاجة إلى إعادة النظر فى فهمها وهى :

وحدة الموضوع:

فلقد ظهرت فى الفترة الأخيرة نبرة جديدة فى النقد المسرحى عندنا تتسم بما يشبه بعض ملامح تصور العمل المسرحى كوحدة عضوية متكاملة.. ولقد نادى بهذا الأستاذ العقاد فى الشعر فى العشرات الأولى من هذا القرن ونادى به قبله الكثيرون من نقاد الغرب وذلك فى العشرات الأولى من القرن الماضى.. ولذلك كان مما يبشر بالخير أن وصلت هذه النغمة أخيراً إلى النقد المسرحى فى السنوات القليلة الماضية.. خلاصة القول أن رؤية

الناقد للعمل المسرحى كوحدة عضوية مسألة لا غبار عليها رغم قدم عهد النقد بها، ولكن هذه الرؤيا للأسف محدودة بحدود ضيقة تشوه تناول النقاد للأعمال المسرحية لأنهم انما يأخذونها أخذاً سطحيّاً دون تعمق ودون فهم واع دقيق مما يجعل التطبيق فى أغلب الأحيان تطبيقاً خاطئاً، فهم قد فهموا الوحدة العضوية على أنها وحدة الموضوع.. والفرق بين الاثنين كبير.

فالموضوع ووحدته مسألة قد يختص بها — المقال أو الكتاب العلمى ولكن فى العمل الفنى — وفى العمل المسرحى على وجه التحديد — العبرة بوحدة الحدث — كل ما يخدم هذه الوحدة — أى أن كل ما يؤدى إلى ترابط الحدث وتطويره لا يمكن اعتباره زائداً على الحاجة، بل هو فى الواقع أساسى مهما كان حجمه.

وقد نجد فى بعض المسرحيات أحداثاً أو شخصيات فرعية لا تتصل اتصالاً مباشراً بالحدث الرئيسى ولكنها مع ذلك تساعد على تطويره وإبرازه.. ولذلك ينبغى على الناقد قبل أن يحكم على هذه الشخصيات والأحداث الفرعية بأنها غير ضرورية أن يبدق النظر فى مدى صلتها بالحدث الرئيسى لأن هذه الصلة غالباً ما تكون أدق مما تستطيع عين الناقد غير المتمرس أن يدركها.. ولكن المشكلة لا تنتهى عند هذا الحد.

ففى المسرح الحديث كما فى مسرح تشيكوف وسترنديج
والمسرح المعاصر بما فيه مسرح العبث.. ليست العبرة بوحدة
الحدث بل بوحدة الشيا (والشيا غير الموضوع.. انها الاحساس
العام الذى يريد الكاتب المسرحى أن يثيره فى المتفرجين)..
وحدة الشيا إذن أووحدة الإحساس هى كل شىء فى المسرح
الحديث — وكل مايمكن أن يؤدى إلى هذا الإحساس من
شخصيات قد تبدو لأول وهلة أن لا صلة لها بالخطوط العريضة
للأحداث. أو من أحلام يحملها بعض أشخاص المسرحية أو أغان
يتغنى بها عابر سبيل فى المسرحية.. إلخ.

كل هذه المسائل التى قد تبدو للناقد غير المتمرس أنها بعيدة
الصلة بأحداث المسرحية هى فى الحقيقة أساسية لأنها بتراكمها
وبتوقيتها وبتنوعها وباختلافها بل وبتشابهها تساعد على خلق
الاحساس الذى يريد المؤلف المسرحى أن يخلقه فىنا.. فهى بهذه
الصورة جزء لا يتجزأ من الشيا تساعد على تكثيفها وبالتالي
تساعد على تكثيف الاحساس.

فالأدب المسرحى الحديث أشبه بالموسيقى السيمفونية التى
تعتمد على نغمة رئيسية تساندها نغمات فرعية هى فى الحقيقة
تنويعات على النغمة الرئيسية وبدون هذه التنويعات لا يمكن
للسنغمة الرئيسية أن تأخذ مجالها الفنى وبالتالي لا يمكن أن تجد

طريقها إلى وجداننا لأنها ستكون على درجة من الكثافة
لا تسمح لها بأن تدهم هذا الوجدان.. تماماً كما يحدث في
الشعر.. ففي أية قصيدة شعرية — وخاصة في الشعر الحديث —
لا وجود للفكرة الرئيسية الوحيدة وإنما ما يحيل هذه الفكرة إلى
شعرانما هي التنويغات التي يصوغها الشاعر منها وعليها فتحيلها
من فكرة مجردة إلى شعر.. أى إلى شىء جميل.

الحدث غير المباشر فى المسرح

ونقطة اخيرة.. هى فى الواقع سمة من سمات المسرح
الحديث يغرينى بالكلام عنها ماقلته من أن وظيفة المسرح هى
كسوظيفة الشعر.. الايجاء لا التقرير ولذلك نجد المسرح الحديث،
وخاصة مسرح العبث، يتحاشى الحدث المباشر ويلجأ إلى
الحدث غير المباشر — أى الحدث الذى يقع أغلبه وراء
الكواليس — فالاحداث المباشرة غالباً ماتؤدى فى النهاية إلى
التقرير.. إلى حل مشكلة بشكل قاطع ملزم.. أو إلى فرض رأى
الكاتب على الاحداث أو إلى التبشير بفكرة أو دعوة سافرة كما
يحدث دائماً تقريباً فى مسرح برنارد شو.. ولكن عندما يلجأ
الكاتب إلى الحدث غير المباشر — عندما يجعل أغلب الأحداث
الغليظة تقع بعيداً عن بصرنا وسمعنا فهنا فقط يتسع أمامه

المجال لكى يصور أثر هذه الأحداث على شخصياته .. لكى يغوص فى أعماقها .. لكى يتخلص من المحلى المحدود ويرتفع إلى الانسانى العريض .. لكى يهرب من الوقتى الزائل ويصور الدائم الأبدى .. لكى يعطينا نبض الحياة اليومية ومع ذلك يوحى إلينا بأكثر مما نراه أمامنا ..

هكذا فعل تشيكوف فى مسرحياته الأخيرة وهكذا فعل شكسبير فى أهم مسرحياته

وهكذا فعل الاغريق القدامى من ايسخولوس إلى سوفوكليس .. وهذا ما يحتفظ لمسرحهم بجدة لانهم أدركوا أن وظيفة المسرح ليست فى عرض الرأى أو فرضه على المتفرجين بل فى إثارة العواطف الإنسانية فى نفوسهم من شفقة إلى خوف إلى حب إلى أمل إلى حنين فبمثل هذه العواطف يتطهر البشر. ويتخلصون مما كان شخصياً بعد أن يحيله الفن الى جسد موضوعى .

12-11-1964

12-11-1964

قوانين الكتابة المسرحية

الدراما شأنها شأن القصة لابد وأن تعرض لموقف محدد مجسم موحد يثير خيال القارئ أو المتفرج ويجعله يفهم المعنى أو المعاني التي ينطوى عليها هذا الموقف والحدث في المسرحية شأنه شأن الحدث في القصة يرمى إلى إثارة استجابة عاطفية خاصة يصل إليها الكاتب لا عن طريق الخطابة وإنما عن طريق الترتيب الفني لمادته ولكن الدراما تنفرد عن القصة بمشاكل خاصة تنبع من عنصرين مميزين لها .

فالدراما أولاً محدده بمحدود الزمان والمكان وهي ثانياً تعتمد اعتماداً كلياً على الحوار.

ومن العنصر الأول تتفرع مشاكل خاصة تتصل باختيار الحدث المسرحى وبعدد الشخصيات وبالمكان.

الحدث الدرامى

إن عنصر الاختيار مهم بالنسبة لكل فنان ولكنه بالغ الأهمية بالنسبة للكاتب المسرحى فالموقف الذى يختاره الكاتب المسرحى ينبغى أن يختار نقطة البدء بكل دقة لأن الدراما لا تستطيع أن تتبع الشخصية فى مراحل نموها النفسى البطيء ولا تستطيع أن تعرضها فى نواحى نشاطها المتعدده المختلفة كما تستطيع القصة.

ولذلك تتبع الدراما أيا كان لونها الشخصيات وهى تتصارع، عندما تتأزم المشكله فى وقت معين ويحدث الصراع فى مكان معين.

ومن هنا جاءت أهمية نقطة البدء. فكاتب المسرحية لا يستطيع أن يحكى الحكاية من أولها كما يستطيع القصصى أن يفعل، وإنما هو يبدأ مسرحيته حين تبدأ الامور فى التأزم.

فالموقف الرئيسى فى مسرحية مروحة اللىدى وندرمير مثلاً لاوسكار وايلد يتركز فى الصراع بين الفرد والمجتمع، وكان على وايلد أن يحول هذا الموضوع المجرد الواسع إلى مسرحيه مركزه

مجسمة أى كان عليه أن يختار موقفاً محدداً محكما وأن يفرض عليه الحدود التى تجعله يصلح للمسرح . والفرد الذى اختاره أوسكار وايلد هى مسز إرلين زوجة تخلت عن ابنتها الصغيرة وعن زوجها وفرت مع عشيقها وأفهمت الابنه أن أمها قد ماتت . ومرت عشرون سنة فمت خلالها الابنه ثم تزوجت وأصبحت تحمل لقب الليدى ويندرمير.. والام تريد أن تفرض نفسها على المجتمع الذى نبذها ، وتريد أن تفعل ذلك بمساعدة من زوج ابنتها ودون علم من الابنه .

والموقف يتحدد فى حدث واحد فى حفلة الليدى ويندرمير، تلك الحفلة التى تجسم المجتمع .

ووايلد لم يتتبع مسز إرلين وهى تهجر ابنتها وتفر مع عشيقها مع أن مسز إرلين هى العنصر المحرك للمسرحية بأجمعها ، بل بدأ حيث يبدأ الصراع بدأ بعودة مسز إرلين إلى الميدان ومحاولتها فرض نفسها على المجتمع الذى نبذها .

فالمسرحية يجب أن تبدأ بالحاضر وتشير إلى الماضى اشارات يتضمنها الحاضر، لان الدراما توجد حيث موقف متأزم أى فى قمة الموقف، وهى تهمل مايسبق هذا الموقف ومايليه . .

وإذا اكتشف الكاتب المسرحى أن موقفاً ما لا يحتمل التأزم
فعليه أن يهمله .

والموقف الذى يخلقه الكاتب يتطور عن طريق التناقص ،
ففكرة ما تدعو إلى وجود فكرة معارضة ، وشخصية لها اتجاه
خاص تتطلب وجود شخصية ذات اتجاه مضاد وبذلك يتطور
الموقف عن طريق التناقص وإذا زدنا من حدة هذا التناقص
وطورناه فى اتجاه واحد موحد تحول إلى الصراع الذى نسميه
بالصراع الدرامى .

والصراع قد يكون صراعاً بين شخص وآخر أو بين شخص
والمجتمع الذى يعيش فيه أو بين فكرة وفكرة . والصراع يتوفر فى
العالم الخارجى كما يتوفر داخل النفس الانسانية ، أى أنه قد
يكون صراعاً خارجياً أو صراعاً داخلياً ، أو مزيجاً من الصراع
الخارجى والنفسى .

والتطور والتغير يحدث للشخصية نتيجة لأشتراكها
أواحتكاكها بهذا الصراع . وقد يكون هذا التطور تطوراً داخلياً
فى نفسية الشخصية أو تطوراً خارجياً فى ظروف هذه الشخصية
أو مزيجاً من التطور الداخلى والخارجى . وعلى كل فوجود التطور

لازمه من لوازم المسرحية فالمسرحية التي تخرج منها الشخصية كما دخلتها لا معنى لها ولا مبرر لوجودها .

عدد الشخصيات

المؤلف المسرحي محدود أكثر من المؤلف القصصي في عدد الشخصيات التي يستخدمها ففي عدد كبير من القصص كما في المسرحية ينشب الصراع بين شخصيتين أو عدة شخصيات رئيسية ولكن مامن قاعدة تلزم القصصي بالالتزام بهذا العدد المحدود من الشخصيات . فالجمال أمامه واسع وهو يستطيع أن يخلق العدد الذي يخدم غرضه من الشخصيات ، ويستطيع في ذات الوقت أن يوفى كل شخصية حقها من العناية .

بينما نجد أن الحدود التي تتحد المؤلف المسرحي تلزمه أن يركز على شخصية أو شخصيتين ولذلك يجب أن يلم تماماً بالشخصية الرئيسية في مسرحيته وبالدور الذي تقوم به في الحدث وبأهمية هذا الحدث وبالمعنى الذي يكون خلفه ، وأى الشخصيات تؤثر فيه وتوجهه بأفعالها وإلا انتقل التركيز من الشخصيات الرئيسية إلى الشخصيات الثانوية .

وفكرة الشخصية الثانوية فكره ترتبط بالدراما ولا ترتبط بالقصة وكلما كثر عدد الشخصيات في المسرحية كلما أصبح

العدد الاكبر منها شخصيات ثانوية ، والشخصيات الثانوية توجد في الدراما لا من أجل ذاتها بل لأن لها علاقة بموقف رئيسي لشخصية من الشخصيات الرئيسيه .

وفي كثير من الاحيان يضطر المؤلف المسرحي الى استخدام مجموعة غير متجانسة من الشخصيات تمثل المجتمع كما يراه أوقطاعاً من هذا المجتمع كما فعل وايلد في «مروحة الليدي ويندرمير» وشريدان في «مدرسة الفضائح» وكونجريف في «طريق الدنيا» وكما يفعل الكثير من الكتاب المعاصرين .

وهنا يواجه المؤلف مشكله لا بد له وأن يتغلب عليها وفقاً لموهبته المسرحية فهو اما أن يختار عدداً قليلاً من الناس ليوفيههم حقهم من العناية في رسم الشخصيات وبذلك ينفذ عنصر التنوع الذي يتسم به المجتمع الذي يريد أن يرمز اليه وأما أن يختار عدداً كبيراً من الناس لاتتاح لهم الاعماق الدراميه الواجب توافرها .

والتركيز في عدد الشخصيات المسرحية يملى على الكاتب المسرحي واجبات تجاه هذه الشخصيات ، فلا بد له أن يجعل تصرفات الشخصية متمشية مع بعضها البعض ونابعة في ذات الوقت من طبيعة الشخصية ، وأن يجعل في ذات الوقت الباعث

على هذه التصرفات باعثاً قوياً ومقنناً ونحن نتوقع من الكاتب أن يصل إلى اعماق الشخصية وإلى الملامح الفردية التي تميزها .

ويجب على الكاتب أن يرفض العموميات والاستجابات المحفوظة والاكليشيات المكرره فليست كل حمة مشاكسة ولا كل فقير طيب ولا كل غنى فاسق ولا كل زوجه متفانيه فى الانخلاص لزوجها ولا كل أم مستعدة للهلاك فى سبيل ابنائها . فكل شخصية مسرحية فرد متميز لا شبيه له فهو انسان ينفرد بلامح فرديه خاصة به ، ومن طبيعة هذه الملامح تنبع البواعث التى تدفعه إلى التصرف ، فالباعث الذى يحرك امرأه معينه قد لا يحرك امرأه أخرى وهكذا ، فعطيل لم يقتل ديدمونا لان كل زوج فى مكان عطيل من شأنه أن يقتل زوجته بل لان عطيل هو عطيل بلامح شخصيته المتميزه التى تجعل تصرفاته معقوله ومقبوله .

والمؤلف أيضاً يجب أن يبرر الاحداث التى تصادف شخصياته ويسببها بحيث تبدو مقبولة ومعقولة .

وكلنا نعرف جيداً الاحداث التى ينقصها التبرير والتعليل ، عندما يخطف الموت فجأة الشخصية الشريرة ، وتهبط فجأة الثروة

التي تحل جميع المشاكل المالية ويظهر فجأة الشخص الذي يسوى الصعاب وأمثال هذه الاحداث التي تعتمد على المفاجأة والمصادفة .

وهذه هي طبيعة « الفارس » و « الميلودراما » حيث يعتمد الكاتب على السرعة وعامل المفاجأة ليبقى المتفرج جاهلاً بتطور الموضوع وحيث يقدم شخصيات سطحية لتكون طيعة في يده يحركها وفقاً لهواه ليخلق بها التأثير الذي يريده .

أما الكاتب الجاد فيجد من الضروري أن يبرر أحداثه تبريراً قوياً وأن يمهّد في كل جزء للجزء الذي يليه ، وهو لا يمهّد لتطور حدثه تمهيداً مباشراً ولكنه يوحى به ويعطيناً من المعلومات ما يجعلنا نتوقع هذا التطور وعملية التمهيد هذه جزء لا يتجزأ من مهمة الكاتب المسرحي فهو يمهّد للحدث اللاحق بطريقتين ، بإشارات خفيفة توحى به ، وبخلق الجو الملائم الذي يمهّد له .

المكان

ورغم أن المؤلف المسرحي ليس محدوداً من الناحية النظرية بالمكان فهو يستطيع أن يغيره من منظر إلى منظر ومن فصل إلى فصل ، غير أنه يكتشف عملياً أن من الخير له أن يحد نفسه .

فالحدث الموحد المركز هذا التركيز والذي ينحصر بين عدد محدود من الشخصيات الرئيسيه ليس من شأنه أن يتوزع على عدد كبير من الاماكن .

وعلى الكاتب أن يختار المكان أو الاماكن التي يمكن أن تقع فيها احداثه بشكل طبيعي وأن يجعلنا لانشعر بغربة لوجود الشخصيات في الامكنة التي اختارها ولا لخروجها ودخولها إلى هذه الامكنة .

والمشكله هي أنه كلما انحصر الحدث في مكان معين كلما تضخمت مشكله الخروج والدخول إلى هذا المكان ، والكاتب مضطر إلى تبرير دخول شخصياته وخروجها تبريراً قوياً ومقنعاً ، وإذا نجح في ذلك فنحن ل نلاحظ نجاحه ولكننا نلاحظ فشله إذا لم يفعل ، ونشعر انه يحرك الشخصيات وفقاً لهواه .

ويقلل هذا من تأثير المسرحية .

هذه هي المشاكل التي تنبع من الحدود الزمانية والمكانيه للدراما وهناك مشاكل أخرى تنبع من اعتمادها اعتماداً كلياً على الحوار .

الحوار الدرامى

الحوار الدرامى ليس مجرد محادثه ولكنه يرتبط بحدث متطور له معنى ، والحوار يكشف عن الشخصيات فى الحاضر، وقد يعطينا جانباً من الماضى ولكنه يتجه أساساً إلى المستقبل . فالحوار لا بد وأن يؤدى دائماً إلى مزيد من التطور فى الحدث .

يقول الناقد المسرحى إريك بنتلى :
« كثيراً ماتقوم جملة من جمل ابسن بأربع أو خمس مهام فى نفس الوقت ، فهى تلقى الضوء على الشخصية التى تنطق بها وعلى الشخصية التى يوجه إليها الكلام والشخصية التى يدور حولها الكلام وهى تطور الحدث إلى الامام وتنقل فى ذات الوقت إلى المتفرج معنى غير المعنى الذى تفهمه الشخصيات » .

تطور الحدث والحوار

لا بد أن يتقدم الحدث فى المسرحية من منظر إلى آخر ومن فصل إلى آخر، والحوار بالطبع هو الذى يؤدى إلى ذلك التطور. والحدث فى المسرحية لا يتطور ولا يتقدم فى هدوء وبرود وإنما تحت ظل من الشد والجذب، تحت ظل من الصراع .

والحوار يقوم بمهمتين يؤديان إلى تطور الحدث ، فهو أولاً يؤدى إلى تطور الموقف الذى يعالجه منظر ما ، وهو ثانياً يشير إلى

التطور في المنظر اللاحق ويوحى به . وان لم يفعل توقفت المسرحية وجمدت وشعر المتفرج بالملل .

ويجب أن يكون الكاتب حريصاً في اشارته إلى الحدث المقبل ، فلا يجعل هذه الاشارة إشارة مفتعله ، وإنما يجيء بها كجزء طبيعي من حديث طبيعي بين الشخصيات ، ففي مسرحية «الليدى ويندرمير» نجد الفصل الأول يشير إلى حفل يقام في الفصل التالي والاشارة هنا إشارة طبيعية لان الشخصيات في الفصل الأول تنتظر هذا الحفل ومن الطبيعي أن يجعلها الكاتب تتكلم عنه في بساطة وبدون افتعال وفي مسرحية «فولبوني» للكاتب بن جونسون يتظاهر فولبوني بالاحتضار ويزوره عدد من الشخصيات تطمع في أن يترك لها جانباً من ثروته .

وقبل حلول هذه الزيارة يناقش فولبوني مع خادمه هذه الشخصيات واحد بعد الآخر وهذه المناقشة مناقشة طبيعية ومعقولة ، فهي تعطينا معلومات عن هذه الشخصيات وعن مقاصدها الحقيقية . ولكن المسألة ليست مسألة معلومات ، المهم أن هذه المناقشة تطور الحدث وتتقدم به إلى الأمام لأنها تجعلنا نتطلع إلى الزيارة المقبلة وننتظرها وعندما تحل نكون أكثر قدرة على التمتع بها لاننا نعرف المقاصد الخفية لكل من الطرفين وندرك الرياء الذي يمارسه كل منها .

فالحوار لابد أن يعمل دائماً وأبداً على تطوير الموقف وعلى
الإشارة للتطورات اللاحقة.

العرض والحوار

يواجه المؤلف المسرحى فى الفصل الأول لروايته مشكلة
عرض العوامل التى يتألف منها الموقف والعوامل السابقة التى
أثرت على هذا الموقف.

وكاتب القصة يتغلب على هذه المشكلة بسهولة، فهو يستطيع
أن يعتمد على السرد لعرض الموقف فى البداية، ويستطيع أن
يوقف تطور الحدث من وقت لآخر ليكمل هذا العرض، ويستطيع
أن يتدخل بالوصف والتعليق. ولكن الكاتب المسرحى لا يستطيع
أن يتدخل بالسرد ولا بالوصف ولا بالتعليق لأنه يعتمد على
الحوار فحسب وعلى شخصياته أن تقوم بالمهمة كاملة.

فيجب أن تعرف على التو من هى هذه الشخصيات وما هو
موقفها ومنشأ الصعوبة اننا يجب أن نعرف ذلك بطريق غير مباشر
أى من خلال الحوار، فنحن نصل إلى هذه المعرفة والشخصيات
تتكلم فى موضوع آخر.

فالشخصية لا تستطيع أن تدلى لنا بهذه المعلومات بطريقة

مباشرة. لأن هذا التفسير المباشر لن يأتي على لسان الشخصية وإنما على لسان الكاتب.

والشخصية مثلاً لا تستطيع أن تخاطب شخصية أخرى فتقول «فاكر امبارح لما جتلى الساعة سته واستلفت منى خمسة جنية». لأن من المفروض أن الشخصية التي يوجه إليها الكلام تتذكر هذه الحادثة جيداً. وكلام الشخصية يجب أن يكون متمشياً مع طبيعة هذه الشخصية ومع ما نعرفه عن الشخصية التي يوجه إليها الكلام. ولكي تكون الشخصيات مقنعة يجب أن لا تتكلم الكلام الذي يبدو بالنسبة إليها كلاماً مغاداً أو سطحيّاً يقصد منه إيصال المعلومات إلى المتفرج ومشكلة عرض عوامل الموقف تثقل عادة الفصل الأول من المسرحية وتجعل الحركة فيه بطيئة. ولكن بعض الكتاب يتغلبون على هذه المشكلة، ففي مسرحيات ايسن لايسن تأثير الفصل الأول بعرض الموقف وعوامل الماضي التي أوجدته. وإنما يسير العرض جنباً إلى جنب مع تطور الحدث في الفصول التالية حتى يقترب ايسن من النهاية.

ففي اللحظة الأولى من بداية مسرحية ايسن «روزمير شولم» نرى ربيكا مدبرة البيت تتطلع من النافذة في قلق ثم تعود إلى مكانها وتجلس وهي تستأنف عملها في قطعة من النسيج وتدخل الخادمة وهي تستأذن في تحضير مائدة العشاء فلا بد وأن مستر

روزمير فى طريقه الان إلى البيت وتتجه الخادمة إلى النافذة لتغلقها حتى توقف تيار الهواء، وتلاحظ أن مستر روزمير فعلاً فى طريقه إلى البيت. وهنا تقفز ربيكا واقفه فى اضطراب، وتتجه إلى النافذة وهى تقول للخادمة «لاتدعيه يرانا».

وقبل أن تباعد الخادمة عن النافذة تقول لربيكا «انظرى يامس ربيكا لقد بدأ يستخدم طريق الطاحونة من جديد».

وتتطلع ربيكا فى حرص حتى لا يراها من فى الخارج وتقول فى انتصار «لقد جاء عن طريق الطاحونه ليلة أمس الأول أيضاً» ولكنها مازالت تترقب «والآن سنرى إذا ما كان....».

وتسأل الخادمة فى قلق «هل هو فى طريقه إلى الجسر الخشبي؟».

وترد ربيكا «هذا ماأريد أن أراه».

ولكن مستر روزمير لا يعبر الجسر الخشبي، أنه يستدير ويأتى إلى البيت عن الطريق الآخر الطريق الذى تصفه ربيكا بأنه طريق طويل.

وتقول الخادمة أنها تفهم لماذا يتجنب روزمير الجسر الخشبي بعد أن حدث فيه ما حدث.

وتبتعد ربيكا عن النافذة وتجمع قطعة القماش التي كانت تنسجها وتقول :

«إنهم يتمسكون بموتاهم طويلاً في روزمير شولم» .

ومنذ الدقيقة الأولى يعطينا المؤلف الحقائق عن الموقف ويعرفنا بالشخصيات ويثير فينا في نفس الوقت عنصر التشويق . فنحن نتعرف على الخادمة وعلى ربيكا مديرة البيت امرأة غير متزوجة تعيش في منزل روزمير ونعرف أن الوقت وقت عشاء وأن المرأتين يعرفان شيئاً يدعونا الكاتب إلى تبينه ولكنه لا يفصح بعد عنه . وأن هناك علاقة بين ربيكا وروزمير ولكننا لم نعرف بعد ماهية هذه العلاقة .

وأن مستر روزمير لكي يصل إلى البيت لابد أن يسلك واحداً من طريقين طريق طويل أو طريق مباشر إلى البيت يمر بالطاحونة والجسر الخشبي وأن شيئاً ما قد حدث فوق هذا الجسر الخشبي .. شيئاً يجعل روزمير يتجنبه ويلجأ إلى الطريق الطويل ولكنه تجرأ أمس الأول واستخدمه ثم عاد بالأمس فتجنبه ، وربىكا مهتمة اهتماماً خاصاً بما سيفعله اليوم . ولكنه يستدير في اللحظة الأخيرة ويتخذ الطريق الطويل .

ونحن نتساءل ما الذي حدث على الجسر الخشبي ونساعد ابنن في عرضه للموقف بهذا التساؤل ولا أحد يجيبنا على تساؤلنا في

تلك اللحظة ولكن ربیکا تشير إشارة خفيفه إلى الموت حين تقول : «إنهم يتمسكون بموتاهم طويلاً فى روزمير شولم» .

وهذه الجملة يظل صداها يتردد فى مسمعنا طوال الرواية ، وابسن يكشف شيئاً فشيئاً عن إنتحار زوجة روزمير وعن سيطرة الظروف الماضيه على الظروف الحاليه ، كل هذا ونحن لاننسى ابداً جملة ربیکا لأن الرواية باكملها تشرحها وتعمق معناها فالعرض الذى يثقل كاهل الكاتب المسرحى العادى يصبح فى يد عبقرى كأبسن عنصراً من عناصر التشويق .

الحوار ووسائل الاخبار الاخرى

الحوار هو الوسيلة الرئيسيه التى يستخدمها الكاتب المسرحى للتعليق والادلاء بالمعلومات ولكنه ليس بالوسيله الوحيديه ، فهناك بعض الحيل التى استخدمها الكاتب المسرحى إلى جانب الحوار وان كان الميل إلى استخدامها قد تضاعف فى المسرح الحديث .

فالشخصيه تستطيع وهى بين غيرها من الشخصيات أن تتكلم على حده وكأنها تخاطب نفسها ، وكلام الشخصيه فى هذه الحاله يقصد به الجمهور المشاهد لا الشخصيات الموجوده على المسرح .

واوجين أونيل يستخدم هذه الطريقة طوال المسرحية ليرز
التناقض بين إحساس الشخصية الحقيقي وبين الكلام الذى تتفوه
به .

والشخصية تستطيع أن تتكلم حين تنفرد بنفسها على المسرح
بما نسميه الآن بالحدث الداخلى .

ويمكن لأى كاتب مسرحى أن يستخدم كل من الوسيلتين
للتعليق وللإخبار ولتعميق أبعاد الشخصية فإمن شىء فى تقاليد
المسرح يحول بينه وبين استخدامها . ولكنه فى ذات الوقت
يعرض نفسه لخطورة كبيرة ، فكل من الوسيلتين يمكن أن يستحيل
من مصدر قوة للمسرحية فى يد كاتب قدير إلى مصدر إفتعال
فى يد كاتب لا دراية له .

خذ مثلاً الحديث النفسى ، فالكاتب لا يستطيع أن يجعل
الشخصية تنعزل بنفسها على المسرح وتحدث كلما شاء ذلك ،
بل لابد له من إيجاد الظروف المادية والنفسية التى يصبح فيها
الحديث النفسى تعبيراً طبيعياً عن الشخصية . وفى المنظر النهائى
من مسرحية مارلو «الدكتور فاوست» كان على فاوست أن
يواجه الشياطين وحده . ومن الطبيعى أن يقوده خوفه ويأسه إلى
الانفجار ، إلى التعبير بصوت مرتفع عن مكنون نفسه . ونحن

نتقبل هذا الانفجار، نتقبل حديثه النفسى لانه وليد الظروف الطبيعية المحيطه بالشخصية .

الحوار والاقناع

ولكى يكون الحوار مقنعاً لابد وأن يبدو طبيعياً كالحوار الذى نتبادله فى حياتنا العاديه و التفاهات والاستطراد هى الصفات التى تميز حوارنا فى الحياة العادية ، ولكن المسرح كما قلنا يحتاج إلى التركيز وتأثير الدراما يعتمد إلى حد كبير على العناية التى يبذلها المؤلف . لحصر الحوار فى الموضوع المعين الذى تدور حوله مسرحيته .

وهنا يحدث التناقض الذى يقع فيه المؤلف المسرحى ، فلا بد أن يكسب حوار السمه الطبيعى دون أن يفرقه فى بحر من التفاهات التى يتسم بها حديثنا العادى ، ولا بد أن يركز على موضوعه دون أن يتسم هذا التركيز بالافتعال .

والواقع أن أغلب المؤلفين المسرحيين يعتمدون إضافة بعض الجمل التى يمكن الاستغناء عنها ليكسبوا الحوار السمه الطبيعى وخاصة قبل وبعد المناظر التى تتأزم فيها الأمور أما فى هذه المناظر الاخيرة فلا يستخدم الكاتب إلا ما هو ضرورى لتطور موقفه .

يقول الكاتب المسرحى سترندبرج وهو دعامة من دعائم المسرح الطبيعى الذى يحاكى الحياة محاكاة دقيقة أنه يسمح لشخصياته أن تخرج عن الموضوع بعض الشيء ليضيف على الحوار السمة الطبيعية ولكنه يفعل ذلك فى المناظر الأولى فقط أما بعد ذلك فهو يطور حوارَه تطوراً محكماً وفقاً لخطة موضوعه .

ولكى يكون الحوار مقنعاً يجب أن يتجه الكاتب المسرحى إلى الناس ويلقط بحاسته اللغوية طريقتهم فى التعبير ومصطلحاتهم ولهجاتهم ووقع هذه اللهجات .

وإكساب الحوار السمة الطبيعية ليس بالبساطة التى يتصورها بعض الناس فما هو طبيعى فى زمن ليس بطبيعى فى زمن آخر وما هو طبيعى بالنسبة لشخص ليس بطبيعى بالنسبة لشخص آخر وهناك مستويات مختلفة للحديث فرجل الشارع لا يتكلم كما يتكلم الشخص المثقف ووقع الحديث يختلف من منطقة إلى منطقة فالقاهرى يتكلم بطريقة تختلف عن الطريقة التى يتكلم بها الدمياطى مثلاً ، وهناك عشرات من السمات تميز اللغة التى يتحدث بها الناس ، سمات عامة وسمات خاصة لان لغة كل إنسان هى فى حد ذاتها التعبير عن شخصيته الفردية المتميزة ، وهى أيضاً التعبير عن شخصيته الاجتماعية .

والواقع أن المهمة التي تقع على عاتق الكاتب المسرحي مهمة ضخمة فالحوار لا يجب أن يكون مقنعاً فحسب بل يجب أن يكون في نفس الوقت ملائماً للزمان والمكان والشخصية .

الحركة أو الإيقاع

إن الحوار يعطينا إحساساً بالتقدم إلى الأمام وهذا الاحساس نسميه الحركة أو Tempo ، فاللغة ليست مجرد كلمات بل هي وخاصة في المسرح إيقاع معين وفي هذا يقول ستانسلافسكى أن في أية مسرحية جيدة هناك سطحان السطح الخارجي وهو الحوار الذي ينم عن الموضوع والسطح الداخلي وهو الإيقاع الذي ينم عنه الحوار. وإن هذا السطح الداخلي هو الذي يهتدى به المخرج والممثل في أداء المسرحية ، وكان ستانسلافسكى يغالى أحياناً فيعتبر أن الإيقاع في المسرحية لا يختلف في جوهره عن الإيقاع في الموسيقى حتى أنه كان يقول أن في الامكان اعتبار المسرحية نوته موسيقية- تختلف عند التنفيذ من يد إلى أخرى ، ومهما كان ستانسلافسكى مغالياً إلا أن الحقيقة أن المخرج يعتنى أول ما يعتنى بالإيقاع المعين الذي تنم عنه المسرحية وعندما يستطيع ضبط هذا الإيقاع يصبح في مقدوره أن يضع المسرحية على خشبة المسرح .

وقد تكون حركة الحوار غير محسوسة أو سريعة وهذا يتوقف على مقاصد الكاتب. فالكاتب يريد لهذه الحركة أن تكون مختلفة من مسرحية إلى أخرى أو حتى فى أجزاء مختلفة من المسرحية. فالحركة عادة تكون بطيئة فى الجزء الأول من الرواية حيث يواجه الكاتب مشكلة عرض الموقف والتمهيد للفصول اللاحقة.

وكثيراً ما تتردد الشكوى من أن الحركة بطيئة وأن الشخصيات تتكلم بطريقة تجعل الحدث يتوقف أو يتقدم بطريقة مملة.

والجمهور المسرحى عندنا جمهور مؤدب للغاية وهو عندما يشعر ببطء الحركة يعبر عن ملله بطريقة لاشعورية، فعندما ينحرف المؤلف عن الخط الرئيسى لمسرحيته وعندما يركز على الأجزاء الغير هامة وعندما يفرقنا ببحر من التفاصيل لا علاقه لها بهذا الخط الرئيسى، عندما يتوقف الحدث ويفشل الحوار فى تطويره إلى الأمام نسمع على التوا اصوات فى الصاله، اذ تنتاب الجمهور نوبات متقطعة من السعال.

وهذا السعال هو اشارة أكيدة إلى أن المؤلف فى هذا الجزء بالذات قد انفصل عن جمهوره. وهذا الانفصال بين الكاتب

وجمهوره أقسى ما يمكن أن يحدث لفنان لأن الفن ليس تعبيراً
مباشراً عن الفنان ولكنه خلق جسم محدد يقصد به إثارة انفعال
معين في القارئ أو المشاهد.

والفنان في ترتيبه عادة ما يحاول أن يصل إلى القارئ
والمشاهد، ويعتمد في ذلك على الأشكال التي تستجيب لها
العقل الإنساني لأنها في طبيعة التجربة الانسانية. فالعقل
الانسانى يستجيب للمواقف التي تبدأ هائلة ثم تتأزم، ويستجيب
للمقارنه وللتقابل والتوازي والتعارض وللتوازن والتكرار لأنها من
صميم التجربة الانسانية.

والفنان إذا سواء أكان كاتب مسرحية أو قصة أو قصيدة
يريد أن يضيف الشكل على موضوعه لكي يخلق خلقاً فنياً يثير
الانفعال في نفس القارئ أو المشاهد.

ما هو الشكل؟ هل هو إناء نصب فيه الموضوع فيصبح بقدرة
قادر أدبياً؟

أود هنا أن أتوقف لأعرض نظرية الشكل في النقد
الحديث.

يعرف كينيت بيرك الشكل فيقول :

«الشكل فى الأدب هو اثاره رغبات وأشباعها ، ويتوفر الشكل فى العمل الأدبى ، إذا ما أثار كل جزء فيه توقعاً فى نفس القارئ لجزء لاحق واثبت تطور الحدث صحة هذا التوقع ويوضح المثل التالى كلام بيرك .

فى مسرحية « هاملت » لشكسبير لا يقابل هاملت شبح أبيه إلا فى المنظر الرابع من الفصل الأول ، ولكن منذ البداية والجمهور ينتظر ظهور الشبح فقد مهد له شكسبير من قبل ظهوره .

والأن جاءت اللحظة الموعوده وهاملت يقف مع هوراشيو فى انتظار ظهوره .

ويسأل هاملت هوراشيو عن الساعة . لقد قاربت الثانية عشر . بل لقد دقت الساعة .

هوراشيو — حقاً — لم أسمعها ، إذا لقد اقترب الوقت الذى إعتاد الشبح فيه أن يظهر .

وهنا تسمع أصوات خارج المسرح — دقات طبول — وقد حانت ساعة ظهور الشبح لان أصدقاء هاملت حددوا ساعة ظهوره بالساعة الثانية عشر .

والأصوات تتضخم خارج المسرح ، ولكنه بالطبع ليس بالشبح فهي اصوات تنبعث من القصر حيث يقيم الملك حفله صاخبة وهذا تفصيل دقيق ومفيد . فها نحن ننتظر ظهور شبح وبدلاً من الشبح يأتينا دقات طبول مرحة . وعندما تصمت الطبول نشعر بمدى وحدة هؤلاء الرجال الذين يقفون فى مكان مهجور ينتظرون شبحاً .

والكاتب هو الذى حدد شعورنا تجاه هؤلاء الرجال بعرض صورة تجاه الاخرى بعرض الأسود إلى جانب الأبيض ، فدقات الطبول المرحة صورت لنا القصر والأضواء والمرح .

ولكن الحفل الذى يقام فى القصر فتح موضوعاً للمناقشة ففى الظلام أخذ هاملت يناقش فى هدوء اتجاه ابناء وطنه إلى الادمان فى شرب الخمر ، وكيف انها تسىء إلى سمعتهم فى الخارج وبينما هو يتناقش فى هذه الأمور فى ذكاء إذا بهوراشيو يصرخ .

— انظر يا مولاي هاهو ذا الشبح ! .

كل هذا الوقت ونحن ننتظر الشبح ومع ذلك يأتى فى الوقت الذى لا يشير إلى مجيئه . وهذا الشبح الذى مهد شكسبير

لظهوره طيلة الرواية كل هذا التمهيد والذي انتظرناه طويلاً يأتي
كمفاجأه لنا .

والآن وقد ظهر الشبح فنحن ننتظر شيئاً آخر: كلمة من
هاملت ، فلا بد وأن يواجه هاملت الشبح .

وهنا يستخدم شكسبير التناقض ليخلق التأثير المطلوب ، فبعد
حديث هاملت المنطقي الهادئ عن إدمان بنى وطنه للخمر،
ينفجر كلامه كالسيل عند رؤية الشبح ، وانفجاره أشبه بدقات
الطبول الأولى بل لعلها أوقع منها إذ أن فيها إشباعاً للرغبة التي
اثارها المؤلف والتي انتظرناها طويلاً غير أن هذه الرغبة ماتلبث
بدورها أن تصبح دعوه إلى رغبة جديدة، فقبل ذلك اردنا أن
يقابل هاملت الشبح ولكننا الان نريد أن يعرف هاملت من
الشبح سر مقتل أبيه ولكن شكسبير لا يشبع رغبتنا في الحال إنه
يحتفظ بهذه الرغبة متأججه حتى يشبعها في المنظر التالي أى في
المنظر الخامس من الفصل الأول .

فالشكل وفقاً لبيرك هو اثاره رغبة واشباعها . واثارة توقع في
كل جزء لجزء لاحق . والشكل اذن يعتمد لاعلى سيكلوجية
البطل ولا الكاتب وإنما على سيكلوجية القارئ أو المتفرج .

والشكل وفقاً لبيرك ينقسم إلى خمس مظاهر متميزة
يستخدمها الكاتب في عرض مادته عن وعى أو عن غير وعى .

فالمنظر الأول هو التطور المنطقي حيث يرتب الكاتب أحداث
قصته بطريقة منطقية بحيث يبنى خطوة فوق خطوة ، ولكي
يصل من الألف إلى الحاء مثلاً لا بد له وأن يمر بالباء والجيم
وهو بذلك يعطى مقدمات معينة تترتب عليها نتائج معينة .
والقارئ أو المتفرج يفهم هذه المقدمات وحين تأتى النتائج يدرك
حتميتها لأن مثل هذه المقدمات لا بد وأن تنتهى إلى هذه
النتائج . ومن هنا يستكمل العمل الفنى الشكل لأن الكاتب
يوجه رغباتنا إلى اتجاه معين والقصة تسير فى هذا الاتجاه فتشبع
بذلك رغباتنا .

والتطور الكيفى شبيه بالتطور المنطقي ولكنه أكثر دقة منه .
ففى التطور المنطقي الذى عرضت له سابقاً تمهد خطوة إلى
خطوة تالية اوحادثة إلى حادثة تالية ، فمقتل دنكان فى مسرحية
« ماكبث » يمهدها لتوقع موت ماكبث مثلاً .

أما فى التطور الكيفى فيمهده وجود خاصة معينة لوجود
خاصة أخرى ، ووجود جو معين لجو آخر ، ففى صفحات الرواية

الواحدة نرى الدموع تليها الضحكات ونرى الانقباض يليه
التخفف من هذا الانقباض .

ونحن لانتوقع هذا التطور الكيفى فى الرواية أوالمسرحية عن
وعى ، ولكننا نرغب فيه بلا وعى ، وحين يأتى نرضى عنه . فبعد
الكآبه التى تجثم على صدورنا عقب مقتل دنكان فى مسرحية
ماكبت نرحب بمنظر البواب الذى يسوده المرح والتهريج .

والشعر الحديث يميل إلى استخدام التطور الكيفى وقصيدة
«الأرض الخراب» ل . ت . س . إليوت مليئة بهذا التطور الكيفى
الذى ينقلنا من حالة شعورية إلى حالة شعورية معارضة ومتمشية
مع الحالة الأولى فى نفس الوقت . وهذا التعارض فى حد ذاته
يعمق من الشعور بالموقف .

والتكرار هو المظهر الثالث من مظاهر الشكل . وهو الطريقة
الوحيدة التى يستطيع بها الكاتب أن يتكلم عن الموضوع الذى
يعالجه وأن يشبت فى ذهن القارئ المبادئ الاساسية التى تكمن
خلف مسرحيته أوقصته . ولا أعنى بالتكرار هنا تكرار الكلمات
أو الجمل وإنما تكرار الصورة والتفاصيل المجسمة .

فالكاتب مثلاً يريد منا أن نكون فكرة معينة عن شخصية
من شخصياته و يريد أن يقول انها شجاعة أوجبانه ، فاضلة

أومستهرة، خيرة أوشريرة. ولذلك فهو يرينا هذه الشخصية فى مواقف متعددة ومختلفة، ولكننا نخلص من هذه المواقف المتعددة والمختلفة بالفكرة التى يريد منا أن نكونها عن هذه الشخصية.

وعندما نكون هذه الفكرة عن الشخصية نتمسك بها ونطالب بأن تكون بقية تصرفات الشخصية متفقة مع الفكرة التى كونها عنها.

وما ينطبق على الشخصية ينطبق على القصة ككل أو على المسرحية ككل. فعن طريق تكرار الصور والتفاصيل ندرك المبادئ الأساسية التى تكمن خلف هذه الصور والتفاصيل ونطالب بتوفرها فى بقية المسرحية، فإذا فشل الكاتب فى توفيرها أصبنا بخيبة أمل وإذا نجح استكمل عمله الشكل لأنه أثار فىنا رغبة واشبعها.

وإلى جانب التطور المنطقى والكيفى والتكرار توجد أيضاً بعض الأشكال الثانوية والفرعية التى يزخر بها كل عمل فنى. فنسيج القصة والمسرحية ملئ بالاستعارة والتشبيه والمقارنه والتوازى والتقابل والتعارض والاستطراد والاكتشاف وما إلى ذلك.

والأشكال الفرعية تتوفر أيضاً فى بناء القصة والمسرحية

ويكون لها كيانها المستقل فكل منها يمثل حدثاً صغيراً له بداية ووسط ونهاية، ولكنها لا تتطلب في حد ذاتها مهما بلغت من الروعة بل توجد لأنها تقوى الخط الرئيسى للمسرحية أو للقصة وتبرز المعانى التى يرغب الكاتب فى إبرازها.

والجزء الذى يتوقف فيه هاملت ويعطى المزمار ويطلب منه أن يعزف عليه مثل موفق للشكل الفرعى.

والدراما فى العصر الاليزابيثى مليئة بالأشكال الفرعية والثانوية التى تقوم بخدمة العمل الفنى ككل وبتقويته وإغنائه.

وهذه المظاهر للشكل مترابطة للغاية فجزء معين من المسرحية لا يمكن أن يتدرج تحت عنوان واحد من هذه العناوين لأن العمل الفنى وحدة عضوية لا يعمل فيها عنصر فى عزلة عن غيره من العناصر.

والنظر النهائى فى أى رواية قد يكون شكلاً منطقياً من حيث أن أحداثه تعطى النهاية الحتمية للمقدمات الدرامية، وشكلاً كيفياً لأنها تعطى حالة نفسية ملائمة للحالة التى سبقتها، وشكلاً مبنياً على التكرار لأن الشخصية تثبت من جديد طبيعتها، وشكلاً فرعياً لأنها فى حد ذاتها تنطوى على حدث صغير له بداية ووسط ونهاية.

وفى السطور الأخيرة التى يقولها عطيل قبل مصرعه تتوفر كل هذه الأشكال مجتمعة. فالانتحار هو النتيجة الطبيعية لآحداث المسرحية (تطور منطقي) وما يحدث فى هذا الجزء يلائم الحالة الكثيبة التى وصلنا كمشاهدين إليها (تطور كیفى) والكلمات فى هذا الجزء تكشف عن خصائص شخصية عطيل كما عرفناها طوال المسرحية، الشخصية التى تتمتع بالجرأة والشجاعة وبالخيال الجامح (شكل مبنى على التكرار). وفى تطور هذا الجزء ذاته الذى ينتحر فيه عطيل بداية ووسط ونهاية فهو يكاد يكون مستقلاً بذاته (شكل فرعى).

وبعد هذا العرض البسيط لنظرية بيرك أحب قبل أن أنتهى أن أقول كلمة أخرى قصيرة:

لقد أثبتت الدراسات الأدبية أن عنصر المفاجأة لا يلبث أن يتحول إلى كليشيه محفوظ وأن الميلودراما تصبح الوانا تقليدية مملة إلا فى أيدي النوابغ، وأن الدراما التى تعتمد على التوقع لا على المفاجأة، التى تعتمد على إثارة رغبات واشباعها هى التى تعيش كأدب حى فى جميع الأماكن والأزمنة.

البناء الدارمى

المفاهيم الفنية مسائل دقيقة للغاية يساء فهمها بسهولة إذا ما تداولها غير المتخصصين أما إذا ما تداولها أنصاف المتخصصين فتصبح في أيديهم قوالب جامدة كالطوب تماماً تسئ إلى الأعمال الفنية أكثر مما تفيدها.

ولقد وصلت إلى هذا الرأى بعد المعارك النقدية الكثيرة التى خضتها على صفحات الجرائد والمجلات فى السنوات الأخيرة مما جعلنى أومن بأن الجهل بالمفاهيم الفنية أفضل من العلم بها علماً ناقصاً ولم يكن هذا الايمان ثمرة يأس، بل ثمرة إدراك للحقيقة ولذلك آليت على نفسى ألا اتناول المفاهيم الفنية خارج نطاق الجامعة فبالدراسة والمناقشة يمكن إدراك هذه المفاهيم بشيء

من الوضوح ، أما على صفحات الجرائد والمجلات حتى المتخصص منها فالأمر يختلف .

فى المسرح مثلاً عدم معرفة أفراد الجمهور بالمفاهيم المسرحية لا يعوق تذوقهم للأعمال التى يشاهدونها . على العكس يساعدهم على الاستمتاع بها ، فهم يتركون النفس على سجيتها وسجية العمل الفنى الذى أمامهم .. أما مع أنصاف المتخصصين — مع من قرأ أو سمع شيئاً عن البناء الدرامى أو الصراع أو العقدة أو غير ذلك من المفاهيم المسرحية دون أن يدركها إدراكاً شاملاً سليماً — فغالباً ما نجد هذه المفاهيم الناقصة تقف حائلاً فى سبيل استمتاع المشاهد بما أمامه على المسرح إذ تصبح مقاييس جامدة قد تنطبق وقد لا تنطبق وهى لذلك تحيره وتبلبل تفكيره فإذا كان المشاهد ممن يمارسون النقد فى الصحف انتقلت الحيرة والبلبلة إلى ما يكتب وأصبح التخبط أهم ما يميز نقده .

والبناء الدرامى ليس مصطلحاً عاماً فهو ليس تركيبة معينة تصلح لكل زمان ومكان مثل تركيبة الماء فى الأوكسجين والهيدروجين .. ففى الفن ليس هناك ما هو عام وإنما هناك دائماً ودائماً أبداً ما هو مخصص .. ولذلك فنحن عندما نتكلم عن البناء الدرامى إنما نعنى البناء الدرامى لمسرحية معينة ، ولكل مسرحية على حدة وإذا كان نقادنا فى المدة الأخيرة قد انحازوا إلى

كلمة البناء يستعملونها بكثرة وإسراف فاني أريد أن اذكرهم بأن البناء انما هو مرادف للشكل .. لعل هذه التذكرة تحذ من اسرافهم قليلاً .. فكما أنه لا وجود للشكل المطلق كذلك لا وجود للبناء المطلق .. فلكل عمل فني شكله أو بناؤه الذي يحدده العمل نفسه والذي يختلف من عمل إلى آخر، وهذه هي نقطة البدء في معالجة مسألة كمسألة البناء الدرامي .

وفي أول درس في النقد نعلم التلاميذ عندنا في الجامعة أنهم بازاء أى عمل فني يحاولون نقده يجب أن يسألوا أنفسهم سؤالين .. أولاً ما الذي حاول الكاتب أن يحققه ، وثانياً كيف حققه ؟ . فالعمل يجب أن يفهم لا استناداً إلى قواعد ثابتة بل إستناداً إليه من داخله وفي إطاره الخاص ، فقد مضى الزمن الذي كنا نشترط فيه شروطاً معينة تفرض على العمل الفني فرضاً لا بنا قد ادركنا ، وادركنا بوضوح تام منذ أكثر من نصف قرن أن الموضوع الفني يفرض على نفسه الشكل أو البناء الفني الملائم وأنه بالتالي لا جود للشكل أو للبناء وانما للشكل والبناء الملائم وعلى قدر عدد الاعمال الفنية تكون الاشكال الفنية .. فليس المهم أن يطابق العمل الفني مواصفات شكلية معينة .. هذا خطأ لوحدث لكنا شكلين جامدين ولكان العمل الفني آلياً في بنائه .. ولكن المهم أن يكون الشكل هو التعبير الملائم

عن الاحساس يتناسب معه ويلآئمه ويعادله معادلة تامة ..
فالشكل أو البناء ليس شيئاً منفصلاً عن الموضوع وإنما هو الموضوع
نفسه بعد أن تجسد فى الصورة الملائمة له .. ولكن يبدو أن هذه
الحقيقة لم يدركها بعد كثيرون ممن يمارسون النقد عندنا .. فهم
مازالوا يطالبون بأن تستوفى المسرحية مواصفات معينة للشكل
أو البناء الدرامى وهذا معناه أنهم ينظرون إلى الشكل على أنه
مجموعة قوالب ثابتة يصب فيها المضمون أيا كان .. وهذا لو علموا
تفكير دون مستوى النقد فى عصرنا الحديث ..

ونعود إلى البناء الدرامى .. واضح مما أسلفنا أنه ليس
مجموعة أشكال أو قوالب جامدة تصب فيها المسرحيات المختلفة ..
ولكن هذا لا يعنى أنه لا وجود له .. فالبناء الدرامى موجود فى
الأعمال الفنية تماماً مثلما يوجد قانون الجاذبية فى الحياة ..
بأشكال مختلفة ولكن بنمط واحد دائماً .. وكلما كان الشكل
بسيطاً مألوفاً استطعنا أن نميز النمط ونتبينه فى وضوح .. وكلما
كان الشكل معقداً أو غير مألوف كان من الصعب أن نميز النمط
أو نتعرف عليه .. ولعل أهم ما يميز به الفن الحديث أنه فن
معقد مركب وفى هذا بعض العذر لمن يتوه عن النمط الدرامى
فى مسرحية حديثة .. بديهة لا لأنها كتبت العام الحالى —
فكثير من المسرحيات الحديثة التاريخ هى فى الحقيقة مسرحيات

قديمة - ولكن حديثة في بنائها المركب في تصورها .. في أسلوبها .. باختصار حديثة فنياً لا تاريخياً.

لقد قارنت النمط الدرامى بقانون الجاذبية .. لأن النمط الدرامى هو أيضاً قانون استكشفه أرسطو كما استكشف نيوتن قانون الجاذبية .. والقوانين الفنية مثل القوانين الطبيعية نواميس وليست قواعد مفروضة فكما أن نيوتن لم يفرض من عنده قانون الجاذبية كذلك لم يفرض أرسطو القانون أو النمط الدرامى بل استقرأه من دراساته للأعمال الدرامية فى عصره .. وأوضح مظهر لهذا النمط هو أن البناء الدرامى يتكون من ثلاث مراحل : بداية ووسط ونهاية وأن هذه المراحل متصلة بعضها ببعض اتصالاً عضوياً .. أى بالاحتامية .. ولقد أسىء فهم هذا النمط شأنه شأن كثير من المسائل الفلسفية فتصور البعض أنه شكل آلى ثابت مع أنه فى الحقيقة نمط يتخذ فى كل عمل درامى شكلاً جديداً.

ولسنا هنا بمعرض الحديث عما أصاب أرسطو من سوء تفسير أو سوء تقدير ويكفى أن نذكر أن النقد الحديث قد أعاد إلى استكشاف أرسطو الكثير من كيانه وأصالته وبذلك زاده وضوحاً ، فنحن اليوم نطلق إسم الموقف على مرحلة البداية والتعقيد على مرحلة الوسط ولحظة التنوير على النهاية . هذا هو النمط الدرامى بمفهومه الحديث .. بسيط وواضح .. ولكن رغم بساطته ووضوحه

فما زال يساء تطبيقه وما زال يؤخذ على أنه قالب محدد واضح
المعالم أوعلى أنه قاعدة يجب تطبيقها . فئة واحدة من النقد فقط
هى القادرة على إدراك هذا النمط وتمييزه فى الأعمال الدرامية
المختلفة . هى فئة النقد التحليليين وهذا أمر طبيعى فقد كان
أرسطو أول من حلل والتحليل كمنهج نقدى أمر صعب المنال
وهو ما زال بعيداً عن أغلب نقادنا لأنه يحتاج إلى ممارسة ودراسة
وتدريب ومعرفة شاملة بالأعمال الفنية قديمها وحديثها وأولا وقبل
كل كشيء إلى موضوعية تامة . والذي يهمنى فى هذا المجال أن
النقد التحليلى بازاء إدراك النمط الدرامى فى أى عمل يحدد
نقطة البدء أو مفتاح العملية فيتعين على الناقد بادئ ذى بدء أن
يكشف فى العمل الدرامى المرحلة الأولى — مرحلة الموقف
أو منبع الحدث فبدون تحديد هذه المرحلة لا يمكن للناقد أن يتبين
النمط الدرامى بل سيكون نقده تعسفياً مهما اتخذ من مظاهر
موضوعية أو تحليلية . وقد يظن البعض أن تحديد مرحلة البداية
أوالموقف فى المسرحية أمر سهل فهى بطبيعة الحال بداية
المسرحية ، ولكن الأمر ليس بهذه البساطة فكثير من الأعمال
التي تبدو فى شكل مسرحيات ليست مسرحيات على الإطلاق
والسبب أنها لا تبدأ .. فنياً .. بالمعنى المفهوم للبداية لأنها لا تنبع
من موقف ، والموقف هنا لايعنى الموقف بمعناه المؤلف فى الحياة
ولكن الموقف الذى يحتم حدوث شيء معين .. الموقف الذى

يتضمن داخله حتمية معينة . وبدون تحديد الموقف بهذا المعنى —
وهو المعنى الدرامى — يصبح من المستحيل إدراك النمط الدرامى
فى أى عمل مسرحى أوعلى الأقل فى إكتشاف وجوده من
عدم وجوده .

والدراما أو البناء الدرامى أو النمط الدرامى من صفات كل
عمل فنى سواء كان هذا العمل مسرحية أو قصة أو صورة
أوسيمفونية، والمقصود هنا ليس النمط الدرامى فى مظهره
الخارجى الذى حدده أرسطو بالبداية والوسط والنهاية، ولكن النمط
الدرامى فى جوهره .. فى الحتمية التى قلنا أن الموقف لابد أن
يتضمنها .. هذه الحتمية هى جوهر النمط الدرامى فى أية صورة
من صورته .. هل هى حتمية سببية ؟ هل هى حتمية زمنية ؟
هل هى حتمية الفعل ورد الفعل ؟ هل هى حتمية القوى
والضعيف ؟ لا .. إنها حتمية من نوع آخر .. حتمية المفارقة
ولكن ليس بمعنى التضاد .. إنها حتمية المشاركة مع عدم
المشاركة .. حتمية المفارقة الدرامية .

المفارقة

فى الحياة أشياء كثيرة نسميها مواقف .. مثلاً رجل أعمال
خرج من بيته فى الصباح وفى جيبه ألف جنية وفى الطريق

إلى محطة السكة الحديد فقد حافظت نقوده فاضطر إلى الغاء سفره إلى الاسكندرية حيث كان ينوى عقد صفقة تجارية والنتيجة أنه خسر هذه الصفقة .. هل هذا موقف درامى ؟ بمعنى أن خسارة رجل الأعمال للصفقة كانت نتيجة محتمة لفقده الألف جنية ؟ طبعاً لا .. فهناك أكثر من احتمال .. كان من الممكن تأجيل الصفقة بالتليفون أو استعارة المبلغ .. وكان من الممكن أيضاً عدم فقد الألف جنية .. بمعنى أن هذا لم يكن محتملاً كنتيجة لخروج رجل الأعمال من بيته .. باختصار لا يمكن أن نسمى هذا موقفاً درامياً لأنه لا يتضمن حتمية من أى نوع .

وفى الحياة مواقف كثيرة مشابهة لهذا الموقف ولكنها أبعد ماتكون عن الموقف الدرامى .. رجل مثلاً اختلس مبلغاً من المال ثم اكتشف الاختلاس فأنتحر ومات .. كان من الممكن أن يقبض عليه وكان من الممكن أن يهرب وكان من الممكن بادئ الأمر ألا يختلس إطلاقاً .. أى لم يكن هناك ما يحتم الاختلاس أو يحتم الانتحار حتى ولو كان الاختلاس بالنسبة إليه أمراً محتوماً ..

وكثير من القصص والمسرحيات التى نقرأها أو نشاهدها على خشبة المسرح هى الأخرى لاتنبع من موقف درامى ولذلك تجيء

ضعيفة مفككة عديمة البناء.. وأكثر أفلام السينما المصرية كذلك .
فمثلاً الرجل الكبير فى السن الذى يتزوج شابة صغيرة فتخونه ..
والفرق فى السن فى نظر كتاب هذه الافلام هو المفارقة والنتيجة
الحتمية هى الخيانة الزوجية من جانب الزوجة وواضح أن مثل
هذه المفارقة ساذجة ومثل هذه الحتمية مصطنعة حتى ولو كانت
لها بالحياة شبيهات كثيرة .

والتسلسل القصصى لا يكفى لكى يخلق الموقف الدرامى
وكذلك التشابه أو الاختلاف لا يمكن فى حد ذاته أن يخلق
الموقف بهذا المعنى ، خذ مثلاً القصة الاذاعية الشهيرة التى تحولت
أخيراً إلى تمثيلية تليفزيونية وهى القصة المعروفة باسم قصة و ١٠
مؤلفين وفيها يحاول المؤلف الأول أن يحقق ما يشبه الموقف : ناظر
مدرسة وقور وعلى خلق له صديق من أبناء الفن يعيش وحده
ويسافر الصديق فى رحلة فنية ويعطى مفتاح شقته لصديقه
الناظر الوقور ثم يقع الناظر تحت إغراء امرأة عابرة فيأخذها إلى
شقة صديقه وهناك فجأة ودون سابق انذار تموت المرأة . هذا هو
الموقف كما تصوره المؤلف الأول وكما تركه لغيره من المؤلفين
لكى يطوروه ويصنعوا منه قصة . والحقيقة أن هذه حادثة وليست
موقفاً ، ولذلك يمكن أن تتطور إلى سلسلة من الحوادث ولكن
لا يمكن أن تؤدي إلى بناء درامى كامل . فمثلاً ممكن أن يهرب

الناظر من شقة صديقه ويمكن أن يبلغ البوليس ويمكن أن يخفى الجثة ولكن الأهم من هذا كله أنه كان فى الامكان ألا يقع تحت اغراء هذه المرأة على الاطلاق وأنه كان فى الامكان أيضاً ألا تموت المرأة فليست هناك حتمية فى موتها وليست هناك حتمية فى وقوعه تحت اغرائها وليست هناك فى النهاية حتمية فيما يجب أو يمكن أن يحدث حتى بعد موتها .

فالموقف - بمعناه الدرامى - ليس مجرد حدوث شىء يمكن أن يترتب عليه حدوث أشياء .. هذا تصور ساذج للموقف .. وإلا كانت الحياة مليئة بالمواقف كل ساعة وكل لحظة فالتقاء الإنسان بصديق له وذهابها إلى السينما معاً موقف والمرضى المفاجيء والذهاب إلى المستشفى موقف والعثور على مبلغ من المال فى الطريق وما يترتب على ذلك موقف وهكذا .. وكل هذه الاشياء وأشباهاها ليست فى الحقيقة مواقف على الاطلاق بل هى حوادث منفصلة ما أكثر وجودها فى الحياة وما أكثر وجودها للأسف فى أدبنا المسرحى والقصصى على السواء لأنها فى الحياة كما هى فى مثل هذا الأدب لا تؤدى إلى بناء فنى متكامل . أى إلى البناء الدرامى .

فالموقف الدرامى أولاً وقبل كل شىء مجموعة علاقات

انسانية ، ولكن ليست كل مجموعة من العلاقات بين عدد من الافراد يمكن أن تشكل موقفاً درامياً فأول مواصفات هذه العلاقات أنها لا تنبنى على الصدفة كما رأينا .. فققدان حافظه نقود رجل الاعمال صدفة وموت السيدة فى قصة و ١٠ مؤلفين صدفة . والصدفة يمكن أن تخلق خبيراً مثيراً كأخبار النشل والسرقة والحريق وغيرها من الاخبار المثيرة التى نقرأها فى الصحف ولكنها لا يمكن أن تؤدى إلى بناء قصصى أى درامى متكامل .

هذه بديهية معروفة .. ومن البديهيات أيضاً أن مجموعة العلاقات التى تشكل الموقف لا يمكن أن تقوم على أساس من التشابه فى هذه العلاقات فإذا كان البطل يحب البطلة ، والبطلة تحب البطل بنفس القدر فلا يمكن أن ينشأ عن هذا إلا انها يعيشان فى تبات ونبات ويخلفان صبيان وبنات . وبالمثل إذا كان البطل يشك فى سلوك البطلة ثم اكتشف أنها تخونه فهذا التشابه فى العلاقة لا يخلق موقفاً درامياً وليس العكس صحيحاً بطبيعة الحال .. فإذا كان البطل يثق كل الثقة بسلوك البطلة ثم اكتشف فجأة أنها تخونه فهذا أيضاً بعيد عن النمط الدرامى .

فليس التشابه التام أو الاختلاف التام هو الذى يخلق الدرامية فكما أن الأول يخلق الركود كذلك الثانى يخلق الحركة

السريعة الآلية التى تنتهى بانتصار محقق لأحد الطرفين ..
باختصار هى الحركة التى تنشأ عن الاختلاف لاعتناق التناقض
والفرق بين الاثنين كبير.

لو تصورنا مثلاً رجلاً فى قوة شمشون وآخر هزياً ضعيفاً
يتشاجران استطعنا بسهولة أن نتصور نتيجة المعركة وكان من
الخطأ أن نسمى ما يحدث بينها تصارعاً بالمعنى الدرامى للكلمة .
ويمكن القياس على هذا أخطاء كثيرة فى تصور المفارقة وبالتالي
فى تصور الصراع الدرامى ، فلا يمكن أن تكون هناك مفارقة فى
وجود الخير المطلق إلى جانب الشر المطلق أوفى وجود الأسود إلى
جانب الأبيض أوفى وجود الظلام إلى جانب النور . كل هذه
وأمثالها اختلافات قد يهتم العلم بملاحظاتها كما يهتم بملاحظة أن
واحداً زائد واحد تساوى اثنين .. ولكن الفن لاثمة المعادلات
ولاثمة الاختلافات ، إنه يهتم بالاختلاف والتشابه معاً ..
بالاختلاف الذى يتضمن التشابه والتشابه الذى يتضمن
الاختلاف أى بالمفارقة .

وكما أن المفارقة بهذا المعنى هى أساس الصورة الشعرية
وأساس البناء الحركى لأى عمل فنى بما فى ذلك الموسيقى
والنحت والتصوير فهى كذلك أساس الموقف الدرامى حيث تقوم
العلاقة بين الأفراد أو بعبارة أدق بين الطرفين على أساس التشابه

والاختلاف معاً.. خذ مثلاً مسرحية «عطيل» لشكسبير: إن النمط أو البناء الدرامي للمسرحية يعتمد اعتماداً كلياً على المفارقة التي انبنى عليها الموقف أو بمعنى آخر على العلاقة بين عطيل وديدمونه من جهة وبين ديدمونه وعطيل من جهة أخرى (وهذا شأن أية علاقة لا بد أن يكون لها طرف يمتد من «أ» إلى «ب» ثم طرف آخر يمتد من «ب» إلى «أ».. هذه العلاقة تقوم من طرف عطيل على حب لديدمونه ولكن يشوبه شيء من التحفظ.. من التوجس.. من عدم الثقة في كونها تحبه حباً مطلقاً.. حباً لذاته.. وكان مبعث هذا القدر من التوجس أو الريبه لونه، فهو يخطئ فهم حبها له بل وفهم اعلانها لهذا الحب ويقول في الفصل الأول وهو يروي قصته وقصتها: لقد أحبتني للأخطار التي اجتزتها.

أما من طرف ديدمونه فالعلاقة تقوم على حب مطلق لعطيل وعلى ايمان أكيد بأنه يبادلها هذا الحب بنفس القدر ودون تحفظ على الإطلاق، وعندما يذكرونها بلونه في الفصل الأول تجيب: لقد رأيت وجه عطيل في عقله.

وهكذا نجد أن العلاقة بين الطرفين تقوم على أساس من التشابه وهو حب كل منهما للآخر ولكن أيضاً على أساس من

الاختلاف وهو الاختلاف بين تصور ديدمونه لحب عطيل لها
وحقيقة هذا الحب، وكذلك بين تصور عطيل لحب ديدمونه له
وحقيقة هذا الحب.

ولو أن العلاقة قامت على التشابه المطلق بين حب عطيل
لديدمونه وحب ديدمونه لعطيل لما استطاع اياجوا أن يفعل شيئاً،
وبالمثل لو قامت العلاقة على أن ديدمونه كانت تدرك القدر من
التوجس الذى يشوب حب عطيل لها لكانت أكثر حرصاً ولما
استطاع اياجوا بالمثل أن يفعل شيئاً.

ولكن العلاقة كانت تقوم على المفارقة الكامنة فى
الموقف.. على المعرفة والجهل معاً.. على معرفة كل من عطيل
وديدمونه للحب القائم بينها وعلى جهل كل منهما بطبيعة هذا
الحب، فهناك حقيقة مشتركة ولكنها ليست الحقيقة كلها فالى
جانبا أوبالأخرى على طرفيها يقوم الوهم من كل من الجانبين،
جانب عطيل بأن ديدمونه لا تحبه لذاته، وجانب ديدمونه بأن
عطيل يحبها ويثق بها ثقة مطلقة كما تفعل هى.. ومن الفرق بين
الوهم فى كل من الجانبين وبين الحقيقة التى لا يعرفها إلا
الجانب الآخر على حده، تقوم المفارقة فهى مفارقة باطنية جزء
لا يتجزأ من العلاقة نفسها ومن هنا كانت حتمية الصراع
الدرامى.

الرمز

لقد أصبحت العادة عند من يمارسون النقد المسرحي عندنا الكلام عن الرمز.. والرمز دائماً.

والرمز مسألة ليست بهذه البساطة سواء من ناحية الكتابة أو من ناحية النقد.. أعنى أن الكتابة الرمزية للمسرح من المسائل الصعبة التى لا يحققها كل كاتب أو أى كاتب.. وكذلك ليس من السهل على الناقد أن يتناول الرمز فى مسرحية ما.. على الأقل اعتقد أن الحديث عن الرمز ليس من الأمور المتيسرة لنقادنا رغم كثرة كلامهم عنه..

ومن الأخطاء الشائعة عندنا فى هذا الباب أن الناقد عادة يفسر النص المسرحى كما يتراءى له — أى حسب مزاجه الشخصى — ومن خلال هذا التفسير يحشوه برموز لا وصول لها — مهما اجتهد — انه (أى الرمز) جزء لا يتجزأ من نسيج المسرحية نفسها ومالم تكن له أكثر من دلالة فى النص المسرحى ومالم تكن له وظيفة محددة، فلا يمكن أن يكون رمزاً بأى حال من الأحوال.

والرمز قد تختلف وظيفته حسب موضعه فى النص وحسب ترابطه مع غيره من الرموز، وحسب سياقة فى بناء الحدث

وتطوره.. ولكن مهما اختلفت مهمة الرمز فإن له وظيفة رئيسية
هى الإيحاء. والإيحاء لا بمبدول معين بل بإحساس أو أحاسيس
معينة.

ولذلك كان من الخطأ — وهو خطأ شائع عندنا — أن يطالب
الناقد الرمز بأن يكون شفافاً. لأن الرمز إذا كان شفافاً أى اذا
كشف عما وراءه، لم يصبح رمزاً بل أصبح دلالة. والفرق بين
الرمز والدلالة فرق كبير. فالدلالة هى بصورة أو بأخرى المجاز فى
أبسط صورته كما لو قلت «رأيت أسداً فى الحمام» فالأسد هنا
دلالة على رجل قوى أو عظيم كالأسد — وليست رمزاً — لأن
الرمز كما قلت — من طبيعته أن يكون كثيفاً لأن مهمته هى
الإيحاء بإحساس.. تماماً كالشعر.. ومن ثم كان الرمز الحقيقى
فى ذهن بعض الناس ممن يخطئون فهمه معادلاً للغموض. ولكن
هناك فرقاً بين الغموض الفنى والغموض غير الفنى.. فالعمل
الفنى كلما كان غنياً كان موحياً بأكثر من شىء.. أى غير
واضح وضوح العملية الحسابية البسيطة التى تقول أن واحد +
واحد تساوى اثنين.. ومن أمهات الكتب فى النقد الحديث
كتاب ارتفع بمؤلفه إلى مصاف كبار النقاد العالمين وترجم إلى
كثير من اللغات عنوانه «سبعة انماط من الغموض فى الشعر»
لويليام امبسون.

الكوميديا

كان أرسطو هو أول من نظر للمسرح وقد وصف الكوميديا بأنها تعالج عيباً أو قبحاً لا يسبب ألماً ولا ضرراً.. وهى تصور أناساً أقل من المتوسط وهى بذلك عكس التراجيديات التى تصور أناساً أفضل من الناس العاديين..

ويفسر بعض النقاد كلام أرسطو عن الأفضل والأسوأ— أو الفاضل والردئ بمعناها المجازى فالفاضل له معنى الثقل— أى إنسان له وزن والردئ له معنى الخفيف— أى إنسان لا وزن له.. ومما لا شك فيه أن اللمسة الخفيفة هى من العلامات الأصلية للكوميديا.

وربما استطعنا تعريف الكوميديا بأنها تهدف إلى إمتاع وتسلية الجمهور عن طريق تقديمها لمواقف وشخصيات وأفكار بروح الفكاهة— وفي حين أن الترشيح يتحقق التطهير عن طريق الفزع والشفقة نجد أن الكوميديا تهدف إلى نوع آخر من التطهير عن طريق الاضحك والتسلية حتى يتحقق لها المساهمة في المحافظة على توازن وترشيد الانسان. لكي تذكرنا بنواحي ضعفنا الإنساني أي أننا لا نملك إلا أن نكون كما نحن لا كما نرغب في أن نكون.

والكوميديا تقوم على العقل— الذكاء والحكمة— ولو أن هذا لا يعنى استبعاد الفهم والتعاطف من محيط الكوميديا.

وشخصياتها— على العموم— تستمد من التجربة والملاحظة— ولكنها تميل إلى التعميم لا التخصيص.. ولذلك فغالبا ما نجد الكوميديا واقعية في مظهرها الخارجي ولكنها في باطنها لا تعدو أن تكون أنماطاً أو رسوماً كاريكاتيرية لبعض الأشخاص.. وهذه الشخصيات في الغالب غبية ومضحكة وبهذا الشكل نجدها تقترب من التهكم حيث تفاهة الغباء أو تفاهة التوقد المصطنع تطفئ على بساطة المشاعر الإنسانية الطبيعية.

وعندما تسوء المشاعر الطبيعية نجد أنها تولد قوة محركة تدفع

الحدث إلى التطور.. أما الكوميديا فنجدها في الغالب وبالمقارنة بالتراجيديا جامدة غير متحركة لا تعتمد كثيراً على نط معقد في البناء.

وفي أدنى أنواع الكوميديا نجد البناء — يعتمد في الغالب على سوء التفاهم أو على جهل بماهية شخص أو شخصين بالمرحلية.

على أي الأحوال وفي أغلبها نجد البناء في الكوميديا مجرد خيط يعلق عليه الكاتب عدداً من الحوادث المسلية التي توضح نواحي عديدة من نواحي الضعف الإنساني يقدمها لنا في حياد جاف.. ومن هنا كان في إمكان الكوميديا الراقية أن تصل إلى أعماق الطبيعة البشرية بحيث تجعل المتفرج قادراً على وعي امكانيات الانسان وحدوده.

أنواع الكوميديا

كوميديا الأخطاء

تتكون من سلسلة من الأخطاء بالنسبة للواقع أو حقيقة الشخصيات أو سوء فهم لحادث أو شخص معين. والنتيجة في أغلب الأحيان حوار «خلف خلاف».

ومثل هذه الأخطاء يستطيعها المسرح أكثر من الحياة ونحن نتقبلها ونضحك لها.. أمثلة كوميديا الأخطاء «الليلة الثانية عشرة» لشكسبير و«تمسكنت حتى تمكنت» لجولد سميث.

من هذا النوع، كوميديا المزاج وهي نوع من كوميديا الشخصية مبسط، إذ يأخذ المؤلف نقطة واحدة مميزة لكل شخصية.. فهناك الرجل الغيور.. أو العصبى.. أو الكريم.. أو الكسول.

وكما أن في التراجيديات نرى الشخصيات تعاني بسبب شخصياتها. في الكوميديا نراهم يجعلون من أنفسهم موضعاً للضحك والسخرية بسبب احتكاك شخصياتهم بالمواقف المختلفة.

وفي مثل هذه المسرحيات قد نجد شخصية واحدة متحكمة كما في البخيل.

الفارس

الفارس بالنسبة للكوميديا مثل الميلودراما بالنسبة للتراجيديا .
والفارس يهدف إلى الإضحاح عن طريق مؤثرات مغالى فيها
وبدون أى تعمق نفسى .. ورسم الشخصيات هنا كذلك
الفكاهة (الحداقة) أقل أهمية من سلسلة من المواقف المسلية ،
وهى فى الغالب فجة فظة ، وتكثر فى الفارس المفاجآت
والمصادفات والمبالغات والاحتمال أو الامكان لا يراعى .. ولكن
الفارس الجيد يتطلب قدراً كبيراً من الصنعة .

الكوميديا الاجتماعية

فى هذا النوع تنبع المتعة من تصوير نقائص اجتماعية موجودة
وشائعة أو أنماط اجتماعية كالنوفوريش — الوصولى — النمام —
القنزوح .. إلخ وهذا النوع يحتوى قدراً لا بأس به من التصوير
للشخصية كذلك البناء قد يكون معقدا ولكن التسلية الأساسية
منبعها لغة وعادات الشخصيات التى تصورها المسرحية .

أمثلة «مدرسة الفضائح» لشريدان و«النساء العالمات»
لموليير و«نخاب سعى العشاق» لشكسبير .

الكوميديا العاطفية

هذه الكوميديا تخاطب عواطفنا إلى جانب الإضحاح . وقد

قامت كرد فعل لكوميديا عصر العودة فى بريطانيا بخشونتها
وتعريتها للمجتمع ، وهذا النوع من الكوميديا قد تميزت السينما
الحديثة بانتاجه .

كوميديا الشخصيات

الاهتمام هنا بالشخصيات نفسها ، وهو اهتمام أعمق من
مجرد تصوير نواحي نقصها أولوازمها الاجتماعية ، وكل كوميديات
شكسبير تقريباً من هذا النوع .

وفى هذه الحالة نجد الفارس الجيد قريباً من كوميديا
الأخطاء .. ومن أمثلة ذلك « نهاية البداية » لأوكيزى .

الضحك

الضحك هو نتيجة جهد يواجه فراغاً بشكل مفاجئ .
(هربرت سبنسر) .

الضحك هو نتيجة شىء نتوقعه ينتهى فجأة بلا شىء .
(كانت) .

الضحك ينبع من أشياء لا تتناسب معنا أومع الطبيعة .
(سير فيليب سيدنى) .

السبب الرئيسي في الضحك يبدو أنه يكمن في إحساسنا بالتححرر.. تحرر الإنسان من قيود الأنظمة الاجتماعية.
(الاردائس نيكول).

جوهر المضحك هو المتناقض ، فصل فكرة عن فكرة ، تخطيط شعور مع شعور آخر.

من كل هذا نستخلص نقطتين هامتين :

(١) الكوميديا تتضمن الطبيعي العادي وغير الطبيعي الشاذ معاً وفي حالة مفارقة .

(٢) الكوميديا تتضمن تغيراً مفاجئاً ..

أهداف الكوميديا

كثير من المفكرين يرون للكوميديا أهدافاً نفعية .

جولدوني يراها وسيلة « لتصحيح الأخطاء » وهازلت « لتعزية الجاهل والخداع » وشو « القضاء على الادعاء والغباء » وهنري برجسون :-

« بالضحك ينتقم المجتمع لنفسه ممن أساءوا إليه .. على أن الكوميديا ليست دائماً وسيلة من وسائل النقد فنحن لا نضحك دائماً على الشخصية بل أحياناً معها عندما تكون على وعي

بنقائصها التي هي في أغلب الأحيان نقائصنا نحن . وهكذا يصبح ضحكنا مشاركة عاطفية وليس سخرية » .

مقومات الكوميديا

لكي نستمتع بالضحك لابد من توفر عدة مقومات .. منها روح اللعب .. فالمواقف التي يكون فيها الشعور عنيماً أو عميقاً لا تثير الضحك .

ويضرب ماكس ايستمان مثلاً على ذلك بالطفل وهو يلعب ، وأثناء لعبه قد يصادف الصدمة أو خيبة الأمل .. إلخ .. وهو يتقبل هذا كجزء لا يتجزأ من تجربة مسلية يسعد بها ، ولكن في نفس اللعبة . إذا جاع الطفل أوتعب انتهى اللعب وانتهت التسلية بالنسبة إليه .

وعلينا ونحن نكتب الكوميديا أن نراعي هذا .. فما هو مدى الانحياز العاطفي الذي يجب أن يحس به المتفرج على الكوميديا ؟ .

في كوميديات شكسبير العاطفية وكذلك في كوميديات شريدان وجولد سميث في القرن ١٨ كما في الكثير من الكوميديات العاطفية في وقتنا ، لابد للمتفرج من أن يشارك في

مشاعر الشخصيات . وقد تكون هذه الشخصيات مضحكة وفي بعض الأحيان تبدو ضعيفة وبلهاء ولكن الكاتب المسرحي لا ينتقدها ولذلك فنحن نضحك معها لا عليها ، والأمثلة على ذلك مسرحية «تمسكنت حتى تمكنت» لجولد سميث ومسرحية «المتنافسون» لشريدان .

ولكن من ناحية أخرى هناك الفيلسوف هنرى برجسون الذى يقول بأن أعدى أعداء الضحك هو العاطفة ، فالضحك يخاطب العقل . وبدون الحياد التام لا نستطيع أن نحقق الأثر الكوميدي .
ووجهة النظر هذه نجدها تتضح خاصة فى طرفى السلم الكوميدي : الكوميديا الراقية والفارس .

ففى الفارس عامة تنبع متعتنا من الحدث نفسه — الضحك المؤقت — الإنطلاق المفاجئ .. فنحن ندرك أن الفارس هو نوع من اللعب ولذلك فنحن لا نأخذه مأخذ الجد .. ونحن ندرك أن هذه الشخصيات هى شخصيات مصنوعة ولا تمثل أناساً حقيقيين مثلنا — وبذلك تتحقق لنا نظرة محايدة لأننا انما نشاهد أحداث دنيا مصطنعة ..

وفى الكوميديا الراقية ، أساس الحياد والموضوعية يختلف فهى تخاطب البديهة والعقل ، والانفعال بها انما ينشأ من الملاحظة

والادراك لا عن طريق الشعور والاحساس . ولذلك يجب أن يكون الكاتب حريصاً .. فالعاطفة قد تقتل الاحساس بالكوميديا .. فيجب ألا ينقد الكاتب شخصياته نقداً لاذعاً وإلا أثار موجة من المرارة قد تقتل الأثر الكوميدي .. الذى يتطلب وعياً أوحسا سليماً بالنسبة لما يحقق روح الخفة والفكاهة ، فجمهور الكوميديا يجب أن يبقى فى حالة حياد وتوازن فلا يوجه وجهة دون الأخرى .. ومن هنا كان ضرر العاطفة الشديدة ، أو المرارة أو التحقير أو المغالاة - فى الواقع أى جهد واضح لتحقيق أثر معين دون أثر آخر .. ولذلك يتعين علينا أن نتحاشى كل ما من شأنه أن يؤثر فى روح التوازن التى بدونها لا وجود للكوميديا .

ويصف هيجل روح الكوميديا بقوله :

من خصائص الكوميدي أن يتوفر قدر لا نهاية له من الثقة ، بحيث يستطيع أن يرتفع ويعلو على ما يناقضه بدون أن نشعر بأية مرارة أو بأى إحساس بالعجز أو الفشل أو سوء الحظ .

والكوميديا تنبع من اطار عقلى سعيد ، من نفسية صحيحة سليمة على وعى تام بنفسها بحيث تستطيع أن تدرك ضياع أهدافها دون أن يؤثر هذا فيها أو يقلل من ثقتها بنفسها .

مصادر الضحك أو المضحك :-

١ - الازدراء :

يعرف ارسطو الكوميديا بأنها تعالج الناس وهم فى حالة أسوأ (أقل) مما هم عليه - ويتضمن هذا أن تنشأ من الازدراء أوالتحقير وفى هذه الحالة تكون الكوميديا نوعاً من النقد أوالانتقاد يهدف إلى حفظ توازن الإنسان ولذلك نجدها تهدف عادة إلى مهاجمة أنماط من الناس تخالف المألوف - أمثال الأبله - الغبى - المنافق - البخيل - الكذاب - أوثقيل الظل .

وقد قامت على الازدراء معظم كوميديات أرسطوفان وبن جونسون وموليير - ويناسب الازدراء الكاتب الكوميدي عندما يكون هدفه انتقاد أشخاص أوأفكار معينة .

٢ - التناقض أو عدم التناسب :

التناقض أكثر نظريات الكوميديا شمولاً ، والتناقض أوعدم التناسب ينشأ فى الجمع بين شيئين أو شخصين جمعاً يقوم على الاختلاف التام بينهما .. مثلاً امرأة ضخمة سمينه ورجل نحيف ضئيل - أو شخص فى وضع لا يتناسب كما لورأينا رجلاً يرتدى لباس البحر وهو فى المسرح - والتناقض يعتمد عادة على معيار معين للمألوف بحيث أن الابتعاد عن هذا المعيار يصبح تناقضاً ،

فهناك دائماً فجوة بين المتوقع والغير متوقع — بين النية وتحقيقها .. بين الطبيعى والشاذ — وهذه الفجوة عندما نحس بها تحدث الأثر الكوميدي .. وعدم التناسب . يأخذ أشكالاً مختلفة فهو إما أن يكون فى الموقف أو الشخصية أو الحوار نفسه — فى الموقف مثلاً عندما يحدث عكس ما كان متوقعاً أو عندما يوجد شخص فى المكان غير المناسب إلخ .. وفى الشخصية عندما يوجد التباين بين حقيقة الشخصية وتصرفاتها — شخص جبان بطبعه يضطر إلى الشجاعة .. مثلاً .. وفى الحوار عندما يأتى الكلام مناقضاً للموقف أو للشخصية .

٣ — الآلية :

هذه هى نظرية الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون إذ يقول أن الانسان يصبح مضحكاً اذا أصبح آلياً لسبب أو لآخر — مثلاً عندما تصبح تصرفات الشخص آلية تتكرر بنفس النمط أو عندما يفقد السيطرة على أفعاله فيصير كالدمية ..

ويقول برجسون : « نحن نضحك عندما يكون انطباعنا عن الشخص الذى أمامنا أنه شئ وليس انساناً » وهذا يتأتى فى حالات كثيرة منها الشخصية ذات الجانب الواحد أو الجمود أو الإنعزالية أو فقدان الذاكرة ، أو الآلية فى الموقف غالباً ما تعتمد

على التكرار.. تكرار نفس نمط السلوك إذا حتمت الظروف المحيطة بالشخصية ذلك. وميرهولد في اخراجه لثلاث من كوميديات تشيكوف الخفيفة وجد ٣٨ إشارة إلى الاغماء— استعمالها كموتيفا في إخراجه.

وفي الحوار تأخذ الآلية عدة أشكال— منها أن نقول غير ماننوى أن نقول— وكذلك التكرار وهو أكثر أنواع الضحك شيوعاً— مثلاً في المغنية الصلعاء ليونسكو— يستعمل التكرار للسخرية من الحوار الاجتماعي العادي وتفاهته ورتابته.. « هذا غريب— مدهش— اية مصادفة» . ومولير يستعمل هذا كثيراً.

ويمكن فهم الآلية كامتداد لمعنى عدم التناسب— بمعنى أنها وضع الانساني والآلى فى وضع واحد.

البناء فى الكوميديا

الكاتب الكوميدى .يعنى بتصوير الانسان فى محيطه الاجتماعى . ومن الأنماط الكوميدية الرئيسية تصوير الشخصية التى تنأى عن الطبيعى أوالتى لا توجد فى المكان المناسب لها.. ومن هنا يتحتم على الكاتب معالجة المحيط الاجتماعى نفسه لكى يعرض العناصر المضحكة فى سلوك الشخصية.. الكاتب التراجيدى يمكنه التركيز على شخصية بطولية منعزلة عن غيرها

من الشخصيات ولا تتأثر بسلوك الغير، ولكن الكوميديا تستخدم أثر الشخصيات بعضها على البعض - إذ أنها تصور الموقف الاجتماعي وتصادم الشخصيات وتعارضها بعضها مع البعض الآخر.

والكوميديا تعنى بالخاص أكثر من العام، وهى تركز على ما هو قائم ولذلك غالباً ما يشير الكاتب الكوميدى إلى أشياء وأنماط موجودة بالفعل فى الواقع الاجتماعي. ولذلك يجب عليه أن يكون حذراً من الماضى فالحاضر هو الذى يعنيه، ومن هنا كان من الصعب أن تعيش الكوميديا طويلاً، أى أن تتعدى الزمان والمكان الذى كتبت فيه.

والبناء التقليدى فى كوميديات أرسطوفان هو كالتالى :
الشخصية الرئيسية تمتلكها فكرة أونزعة مضحكة سخيفة تلتقى بالمعارضة من الجميع .. وتعطى الفكرة حظها من التنفيذ وتنتهى بالفشل ويضحك الجميع منها وعليها.

فما بعد ذلك احتفظ النمط الكوميدى بسماته الرئيسية فهناك غالباً شخصية تسعى إلى هدف معين ولكنه هدف لا يمكن بلوغه أما لأنه مستحيل أولاً الشخصية تسعى تقديره أو تقدير الصعوبات التى تقف فى الطريق أولاً أنها تحاول بلوغ هذا الهدف

بالوسائل الخاطئة وتنتهى المشكلة عندما يزول سوء التفاهم وتظهر الحقيقة وتنتهى المسرحية نهاية سعيدة..

والبناء الكوميدي يقوم على المراحل التالية : الموقف — التعقيد — الاكتشاف والانقلاب .. ولكن الموقف هنا يختلف عنه فى التراجيديا فهو لا يقوم على مفارقة بل على خلل أو اختلال فى التوازن السبب فيه الخطأ أو الجهل أو الطمع.

وفى عدا هذا الاختلاف بين الكوميديا والتراجيديا أو المسرحية الجادة . وهو اختلاف جوهري . هناك عدة اختلافات فرعية أهمها :

أن خيوط الحدث يجب أن تظل واضحة ومكشوفة للمتفرج طول الوقت إذ أنه لا يمكن أن يضحك مما أمامه إلا إذا كان يعرفه ، والاكتشاف هنا ربما كان أهم من الانقلاب إذ هو نقطة الانفجار الرئيسية . ولكن فى عدا ذلك لافرق بين الكوميديا والتراجيديا إلا فى معالجة الكاتب لمادته — فالإيقاع هنا أسرع — واللمسة خفيفة والتشخيص أيضاً أخف — أى أقل عمقا .

ويلاحظ أن بعض المراحل هى نفس المراحل ، مثلاً الاكتشاف والتعقيد ، وكذلك الانقلاب ولو أنه فى الكوميديا ينحو بالقوى إلى الضعيف وبالضعيف إلى القوى . ولكن كما

قلنا المهم (فما عدا الموقف) هو معالجة الكاتب لمادته، فنفس المادة يمكن أن تكون تراجيديا أو كوميديا مثلا قصة روميو وجوليت وقصة بيراميس وثسبي في مسرحية شكسبير حلم منتصف ليلة صيف.

الشخصيات

يقول برجسون أن الشخصية الكوميدية «كوميديّة على قدر جهلها بنفسها» فالشخص الكوميدي ليس على وعى بما يجعله كوميديا» وقد يكون هذا صحيحاً ولكنه ليس كذلك في جميع الأحوال.

فالشخصية الكوميدية قد تكون على وعى بنقائصها أو مشاكلها ونحن نشاركها هذا الوعي ونضحك معها لا عليها — كما هو الحال مع فالستاف — فالضحك قد ينبع من المشاركة العاطفية ولا يكون مصدره الاستهزاء بالآخرين، والشخصية الكوميدية — بوجه عام — متنوعة قدر تنوع الشخصية التراجيدية، أى أنه ليس لها حدود أو مواصفات معينة، فهي تختلف حسب أهداف المؤلف ومعالجته لها ولمادته.

ولذلك قد نجد الشخصية مضحكة لأنها بذكائها توجه الضحك إلى فكرة أو موقف معين — كما يحدث في أغلب شخصيات

برنارد شو— وقد تكون الشخصية مضحكة لأنها ارتفعت من شخصية فى الحضيض إلى مركز اجتماعى هام كما فى «المفتش العام» لجوجل أو العكس عندما تتعرض شخصية تعتقد فى نفسها وفى أهميتها بشكل مبالغ فيه لموقف تصبح فيه هدفاً للسخرية أو الازدراء— وقد تكون الشخصية مضحكة بسبب سلوكها الشاذ أو نقص ذكائها أو استعمالها الذكى للغة أو تناوُلها الخفيف للناس والأشياء، إلخ...

المهم أن الكاتب الكوميدى يعنيه البناء وتعقيداته أكثر مما يعنيه الكشف عن الشخصية، وهو عادة يهتم بالسطح الخارجى للأشياء ولذلك يراه يلجأ إلى تصوير جانب واحد من جوانب الشخصية أو التركيز عليه إذ كلما تعمق الكاتب الكوميدى فى رسم الشخصية ابتعدت المسرحية عن محيط الكوميديا، ولذلك نجد الشخصية فى الكوميديا مرسومة رسماً خفيفاً، أو يلجأ الكاتب إلى الأنماط الكوميدية المألوفة

تحليل البخيل لمولير

الموقف

هناك (فالير) وهو فى خدمة أرباجون— ويجب ابنته اليز ولكن يقف فى طريق زواجه منها مركزه الاجتماعى والمالى..

وهناك (كليانت) شقيق (اليز) وهو يحب فتاة تسكن جوارهم هي (ماريان) التي تعيش مع أمها في حالة متوسطة أقرب إلى الفقر.

اليز وكليانت هما ولدا (أرباجون) — البخل — وكلاهما يشكو من بخل والده — وكلاهما يخشى أن يفشل في تحقيق رغبته من الزواج لهذا السبب — فهو طبعاً يطمع في (دوته) من زوجة ابنه — وماريان فقيره وهو أيضاً سيطمع في أن يزوج ابنته من رجل غنى وفالير فقير.

وأرباجون مع ذلك لا يعلم بغرام ابنه أو ابنته .. ويعرض مولير لشخصية أرباجون وحرصه وخوفه على كل ما يملك ومن أن يسرق أى شىء منها كان بسيطاً ممن في خدمته ، ونحن نعلم أيضاً أن عنده مبلغاً كبيراً من المال دفنه في حديقة بيته — وهو دائم القلق بالنسبة لكنزه حتى أنه يخشى (وهو يتحدث إلى نفسه عن كنزه) أن يكون حديثه قد طرق مسامع ابنه وابنته .

ويوشك الولد والبنت أن يطلعا أباهما على سرهما — ولكنه يفاجئهما بنيته في الزواج من (ماريان) في مشهد يقوم على سوء التفاهم إذ يظن (كليانت) أن والده يقترح (ماريان) كزوجة له لا لوالده .. ويبدأ المشهد هكذا :

- كليانت : إننا نريد أن نتحدث إليك عن الزواج يا أبى .
أرباجون : آه الزواج وهذا ما أريد أن أتحدث اليكما عنه .
اليز : أوه يا أبى .
أرباجون : لماذا أوه يا أبى ! هل كلمة الزواج تخيفك أم أن
الذى يخيفك فكرة زواجك ؟ .
كليانت : كلمة الزواج تخيفنا نحن الاثنين . فنحن نخشى ألا
يتفق ما نريد مع ماتريده أنت .
أرباجون : صبراً ولا تنزعجاً ، فأنى أعرف ما هو فى صالحكما
ولن يشكو أحد منكما مما سأفعل من أجله .. أولاً
هل تعرفان فتاة اسمها ماريان تسكن قريباً من
هنا ؟ .
كليانت : نعم يا أبى .. أعرفها .
أرباجون (لاليز) : وأنت .
اليز : سمعت عنها .
أرباجون : ما رأيك فيها يا ولدى ؟ .
كليانت : إنها فاتنة .
أرباجون : شكلها ! .
كليانت : وهى أيضاً متواضعة وذكية .
أرباجون : وأخلاقها ؟ .

- كليانت : ممتازة دون شك .
- أرباجون : هل ترى أن فتاة كهذه جديرة بالاعتبار ؟ .
- كليانت : نعم يا أبى .
- أرباجون : زوجة مناسبة ؟ .
- كليانت : كل المناسبة .
- أرباجون : وأن من يتزوجها يمكن أن يعتبر نفسه سعيد الحظ ؟ .
- كليانت : دون شك .
- أرباجون : ولكن المشكلة أن المبلغ الذى ستدفعه لن يكون كما
يتمنى المرء .
- كليانت : وما أهمية المال يا أبى مادام الإنسان سيتزوج امرأة
ممتازة كهذه ؟ .
- أرباجون : أنى لا اتفق معك فى هذا .. على أى حال يمكن
تعويض فقرها بطريقة أو أخرى فقد سمعت عنها
ما جعلها تكتسب حبنى ومادام عندها بعض المال —
ولو القليل منه — فقد صممت على أن أتزوجها .
- كليانت : إيه ؟ .
- أرباجون : ماذا تعنى بـايه ؟ .
- كليانت : صممت على .. ماذا ؟ .
- أرباجون : على الزواج من ماريان .
- كليانت : تعنى .. أنت .. أنت نفسك ؟ .

أرباجون: نعم أنا .. أنا نفسى .. ما الذى يدهشك ؟ .
كليانت: انى أحس بالاغماء .. يجب أن أخرج من هنا .
أرباجون: إذهب إلى المطبخ وتناول شراباً من الماء البارد .

وفى نفس المشهد يطلع (أرباجون) ابنته (اليز) على نيته من زواجها من السيد انسيلم وهو رجل متقدم فى السن ولكنه ثرى .. وهو مصمم على زواجها منه فى نفس الليلة . وترفض هى طبعاً وتصمم على الرفض ، ويلجأ والدها إلى اطلاع (فالير) مخدومه على المشكلة ، ويوعده فالير أن يقنع (إليز) بضرورة زواجها من (انسيلم) ، وتفزع (اليز) ولكن (فالير) يطمئنها إذ لابد أن يأخذوا والدها بالحيلة ، ويطلب إليها أن تتظاهر بالمرض هذه الليلة حتى يتسع لهما الوقت طلباً للحل .

هذا هو الموقف .. أرباجون ببخله الشديد الذى يملى عليه أكثر تصرفاته — ونحن نعلم بهذا البخل كما يعلمه الجميع — ثم رغبة أرباجون فى الزواج من (ماريان) — ونحن والجميع يعلم ذلك — ثم رغبة ابنه كليانت فى الزواج من نفس الفتاة — (ماريان) — ونحن نعلم ذلك — ولكن (أرباجون) يجهله — ثم رغبة (اليز) و(فالير) فى الزواج ونحن نعلم ذلك ولكن (أرباجون) يجهله بل على العكس ينوى لها الزواج من (انسيلم) .

— فهناك خط أرباجون — خطه فى الزواج من ماريان وفى
زواج ابنته من انسيلم — يسيطر على هذا كله الخلل الرئيسى
وهو بخله وطمعه .

— وهناك خط كليانت ورغبه فى زواج ماريان وهى تتعارض
تعارضاً واضحاً من خط أبيه .

— وهناك خط (فالير) و(اليز) ورغبتها فى الزواج وهى تتعارض
تعارضاً واضحاً مع خط أرباجون .

هناك إذن خلل (أو اختلال فى التوازن) أضعف أو نقیصة
رئيسية وهى بخل أرباجون وطمعه .. ويساند هذا الجهل من
جانب واحد — هو جانب أرباجون — الجهل بنوايا وسلوك
الآخرين .

وهكذا يسير خط المسرحية الرئيسى .. فأرباجون — فى نطاق
الخلل الرئيسى وهو بخله — عنده خطة أو هدف يريد تحقيقه
والجميع من حوله يعارضونه ويفعلون ما فى وسعهم لاحتباط
خطته ، ثم تتشابك الخطوط وتتعدد : (كليانت) يحاول أن
يستدين مبلغاً كبيراً ليتزوج من (ماريان) ، وهو يستعمل أحد
الوسطاء بينه وبين الدائن الذى هو (أرباجون) نفسه وكل من
الأب والابن لا يعرف هذه الحقيقة ، ولكن المصادفة تطلعها على

الحقيقة.. ويشور الأب وكذلك الابن وينعت كل منهما الآخر بأقبح الصفات وطبعاً لا تتم الصفقة، وفي الوقت نفسه يستخدم أرباجون أحد الوسطاء ليحقق له صفقة زواجه من ماريان ويخبره الوسيط بأن كل شيء يسير حسب الخطة الموضوعة— فاريان ترحب بالزواج منه— ويطمئنه بالنسبة لعمره فيخبره بأن ماريان تفضل الرجل الكبير في السن.. كل شيء على مايرام فيما عدا أن (ماريان) لا تستطيع أن تدفع (الدوته) وهذا أمر يقلق (أرباجون) ولكن مولير يتخذ من بخل (أرباجون) مادة طريفة لمعالجة الموضوع، فالوسيط يطمئنه أن الدوته يمكن اعتبارها قد دفعت لو أخذنا في الاعتبار ما ستوفره ماريان من النقود لزوجها بعد الزواج بمعيشتها البسيطة في الملابس والمأكل إلخ— ويتفق أرباجون مع الوسيط على دعوة (ماريان) إلى منزله في تلك الليلة ليقدمها إلى العائله ويتعرف عليها.

وتحضر (ماريان) الحفل المقام لها في منزل (أرباجون) فنعلم أنها تحب (كليانت) ولا تعلم أنه ابن (أرباجون) ثم تكتشف هذا قبيل الحفل ويداعبها (كليانت) ويتغزل فيها أمام أبيه مدعياً أنه إنما يفعل ذلك نيابة عن والده ويغيب ذلك (أرباجون) ولكنه لا يشك إلا عندما يرى (كليانت) يقبل يد (ماريان) قبلة طويلة بعد أن اتفقا على أن يفعلا ما في وسعهما

لاحباط خطة (أرباجون) .. وعندما يخامر (أرباجون) الشك يبدأ
فى استدراج (كليانت) إلى أن يعترف الأخير بأنه يحب
(ماريان) وأنه لا مانع عنده من الزواج بها إذا شاء والده أن
يزوجه منها كما يقول — وهنا يكتشف (أرباجون) ما كان يجهله
ولكن بعد فوات الأوان — فقد سرق كنزه المدفون فى الحديقة —
سرقه (لافليش) خادم (كليانت) سرقه من أجل سيده — فهذا
هو المال الذى كان يبحث عنه ليتزوج ماريان.

وإلى هنا نرى أن الجزء الأكبر مما كان (أرباجون) يجهله
قد أصبح معروفاً لديه ولكن ليس هذا بالمهم ، أوعلى الأقل أنه
ليس بقدر من الأهمية يكفى لحدوث الانقلاب (كما فى
التراجيديا) فالأكتشاف هنا ليست له قيمة فى حد ذاته إذ
الأهم منه تضافر القوى المختلفة على احباط خطط (أرباجون) —
يسند هذه القوى جميعاً ويقودها الخلل الرئيسى الذى احتواه
الموقف وهو بخل وجشع أرباجون .

فبعد اكتشافه لسرقة الكنز يذهب أرباجون يشكو إلى
البوليس — وهناك يتهم خادمه (جاك) و(جاك) بدوره يتهم
مخدوم (أرباجون) (فالير) لا لسبب إلا أنه (أى جاك)
لا يستظرفه . ويأتى (فالير) ويتهم أرباجون بالسرقة ويظن فالير

أنه يقصد سرقة قلب ابنته (اليز) ويقوم مشهد ظريف يعتمد على سوء الفهم مرة أخرى ، ويكتشف (أرباجون) أن ابنته قد وعدت (فالير) بالزواج فيثور وتدخل هي وماريان وكذلك السيد أنسيلم وهنا يحدث اكتشاف (أوإنقلاب) ينبئ على سوء الفهم أو جهل بماهية الأشخاص فالسيد (انسيلم) الثرى هو فى الواقع والد (ماريان) و(فالير) وكانت قد غرقت بهم الباخرة فظن كل منهم أن الآخر قد فقد ، وعندما يعلم أرباجون أن (انسيلم) هو والد (فالير) يطالبه بنقوده التى سرقت منه وهنا يدخل ابنه كليانت ليعلم أن نقود أبيه عنده رهينة مقابل الموافقة على زواجة من (ماريان) ويبارك انسيلم زواج ابنته من كليانت وزواج ابنه من اليز ويوافق أرباجون بشرط ألا يدفع أى دوته ولا أى تكاليف .

وهكذا تنتهى المسرحية بأحباط خطط أرباجون — وانتصار خطط معارضيه — أى بانقلاب كان الباعث إلى اكتشاف أوعدة اكتشافات أغلبها آلية .. تقودها وتسيطر عليها العلة أو الخلل الرئيسى فى (أرباجون) وهو بخله وأنانيته وجشعه وكلها أمور لولاها لما اتخذ البناء هذا الخط .

ويلاحظ هنا :

١ — الجهل من جانب واحد .

٢ - اكتشاف الجهل وحده لا يكفي لاحداث انقلاب كما فى التراجيديا .

٣ - الانقلاب - أو الازدراء فى هذه الحالة - الذى يؤدى إلى التآزم الكوميدى يقوم أساساً على الخلل الرئيسى الذى فى الموقف : بخل أرباجون وجشعه .
فهذا الخلل هو الأساس الذى ينطلق منه البناء تماماً كالمفارقة فى التراجيديا .

٤ - الاكتشاف والانقلاب - الحدث كله فى الواقع - متصل بالسلوك والسلوك فقط .

٥ - الركائز الكوميدية - هى الشخصية ذات الجانب الواحد - (أرباجون) - إلى جانب الجهل - الجهل بنوايا الآخرين وبشخصياتهم - أى ماهيتهم وكذلك الخطأ الذى يؤدى إلى سوء الفهم - كل يتكلم عن شىء يختلف عما يتكلم عنه الآخر - وكل هذا يؤدى إلى التآزم الكوميدى - الذى ينبنى أساساً على الازدراء والآلية : آلية سلوك أرباجون وازدراء الكل وازدراثنا له .

تعريفات مسرحية

النقد بلا رموز

إن الناقد التحليلي هو الذى لا يفرض انطباعاته على العمل بل يستخلصها منه ولذلك فهو يتميز بقدرة نادرة وهى أن يرى العمل كما هو على حقيقته، والتحليل هو أن نرى العمل الفنى كما هو، أما التفسير فهو أن نراه كما نريده أن يكون، وليس أصعب من أن نرى الأشياء على حقيقتها فهذا يتطلب قسطاً كبيراً من العلم والوعى وضبط النفس والصبر والتأمل وانكار الذات وهذا هو الطريق إلى المعرفة وجميع الاستكشافات العلمية وكل ما حققه الانسان من انتصارات على الطبيعة وعلى نفسه إنما جاءت عن هذا الطريق إما أن نرى الأشياء كيفما كانت - أى بصرف النظر عن حقيقتها فهذا من مخلفات العقلية البدائية

فالإنسان البدائي لا يسيطر له على البيئه التي يعيش فيها لأنه بدلا من أن يحاول أن يعرفها على حقيقتها — أى كما هي — يعرفها من وجهه نظره فقط .. يفسرها كما يتراءى له بدلا من أن يحللها ليصل إلى حقيقتها .. ولذلك فكل مافى بيئته رمز لشيء أو لآخر لا وجود له إلا فى نفسه .

ولقد تخلصنا من العقلية البدائية فى العلم ولكننا لم نتخلص منها بعد فى النقد أو بعض النقد — فإزال بعض النقاد عندنا يملأون العمل الفنى بالأشباح والعفاريث — يرونه مجموعه من الرموز لا وجود لها إلا فى اخیلتهم .

والنقد عن طريق الرمز جائز لو أنه كان جزءاً من تحليل العمل الفنى — أى محاولة الوصول إلى حقيقة — والرمز فى هذه الحالة يكون له من الشواهد فى العمل الفنى ما يدل عليه ويبرره ويشرحه ويفسره . فالأصل هو جسم العمل نفسه ترد إليه كل المعانى والرموز . أما أن توجد الرموز فى عقل الناقد فقط دون أن يكون لها ما تستند إليه فى العمل الفنى — بل تفرض عليه فرضاً لأن هذا ما يريد الناقد — فهذا هو التفسير — وهو ليس من النقد فى شيء .

وقد يقول البعض أن التفسير مدرسة من مدارس النقد مثل

التحليل — ولكن هذا غير صحيح — فالتفسير لا يستند إلى منهج لأنه لا يبحث عن الحقيقة — بالعكس يطمسها كما يطمس الإنسان البدائي حقيقة الحياة بالأشباح والرموز التي يسقطها عليها من داخله .

الفنان الجاد

إن كل فنان جاد — أوفى الحقيقة كل فنان بمعنى الكلمة .. له رسالة اجتماعية ولكن نجاح هذه الرسالة أوعلى الأقل وصولها يتوقف أولاً وقبل كل شيء على موقف الفنان من الحياة والفن فكما كان موضوعياً .. أى كلما استطاع الفنان أن يحمى نفسه من ذاتيته كلما استطاع بخياله وفنه أن يستوعب مشاكل عصره وأن يعبر عنها وكأنما هى مشاكله الخاصة . التى تتوقف عليها حياته والفنان الموضوعى الذى وهب العقل الخالق وهو عقل محايد لأنه يستطيع أن يستوعب كل الكائنات دون أن يقحم نفسه عليها وهو أيضاً الذى حصن نفسه بالقدره الفنية التى تمكنه من أن يستكشف مادته ويشكلها .. مثل هذا الفنان فقط هو الذى يستطيع أن يؤثر فى مجتمعة لأنه قادر بفضل موضوعيته على أن يعطينا رؤياه دون أن يفصح عن رسالته — فهو لا يقول لنا أنا أريد هذا ولا أريد ذاك . بل يكتفى بعرض رؤياه .. وهى التى

تقول ما يريد أن يقوله لاعن طريق الكلام بل عن طريق
النصوره، فالقن أصلاً رساله اجتماعية عليا ولكن لكي تتحقق
هذه الرسالة يجب أن تؤدي كرساله فنية.. كصوره لها ملامحها
المميزه لها والخاصة بها، فالفنان الذي يستطيع أن يرسم هذه
الصوره أقدر من غيره على التأثير بمجتمعه والتأثير فيه.

المسرح وذوق الجماهير

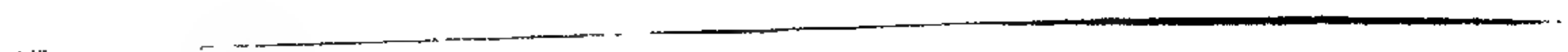
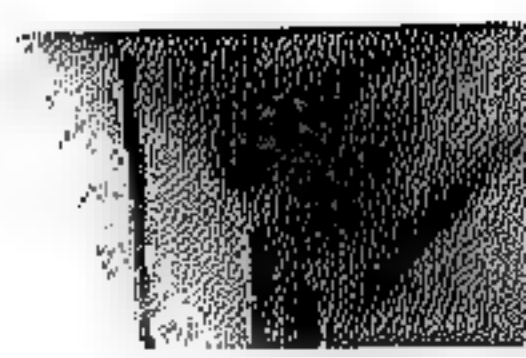
عندما كنت طالباً بالجامعة كان لى صديق صعيدى وكنا
لا نفترق حتى أننا كنا نقضى الصيف معاً فى ربوع الصعيد نقرأ
ونتسامر وكان لى ولع بدراسة أهل الصعيد ومجاهل عاداتهم
وتقاليدهم وكنت أقرأ شكسبير فى تلك الأيام بنهم شديد—
كنت أقرأ كل يوم مسرحية من مسرحياته وفى نهاية اليوم كنا
نجتمع أنا وصديقى وبعض أقاربه وبعض أهل الصعيد من القرية
ومن المزارع القريبة، وعاده كنا نتسامر ونشرب الشاي الأسود
على عادة أهل الصعيد، وخطر لى ذات يوم أن أقص عليهم
مسرحية من مسرحيات شكسبير على سبيل التجربة— وكانت
تجربة ناجحه للغاية فقد عادوا فى اليوم التالى يطلبون قصه
أخرى واستمر الحال هكذا طوال الشهر الذى قضيته مع
صديقى. وهى أيام لا أنساها فقد كان شغف هؤلاء الفلاحين

البسطاء، بمسرحيات شكسبير من العوامل التي ساعدت على
توطيد إيماني بذوق الجماهير مادمت تقدم إليهم فناً جميلاً.

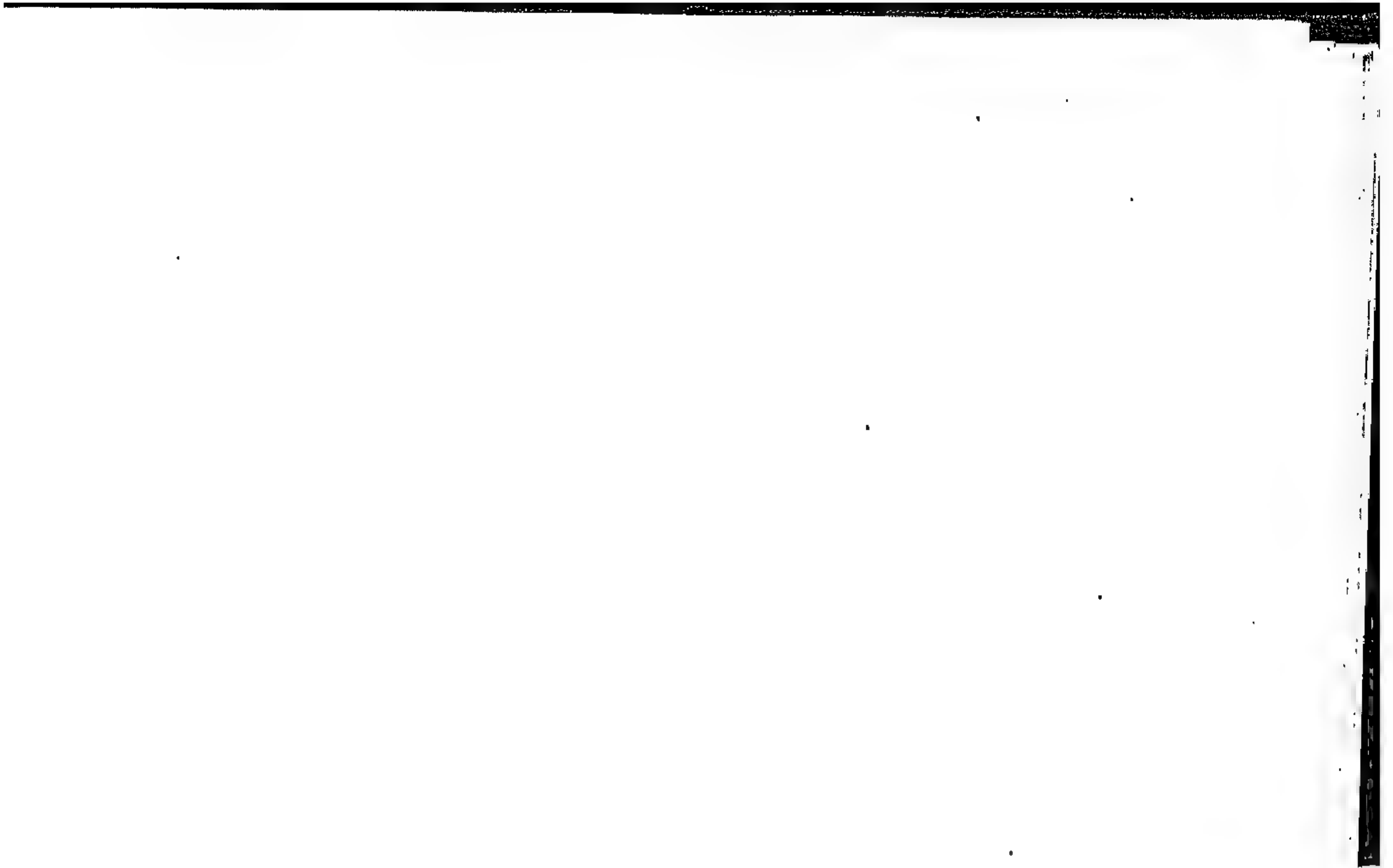
الكاتب العظيم

قديماً قالوا أن وراء كل كاتب عظيم امرأة. والآن يقولون إن
وراء كل كاتب عظيم طفل.. هو الكاتب العظيم نفسه الذي
اكتشفوا أنه يتميز بالبراءة — براءة الأطفال — فالكاتب العظيم قد
تحنكه التجربة وقد يدرك من أمور الحياة وأسرارها ما لا يدركه
الرجل العادي، ولكن مهما رأى ومهما أدرك لا يتلوث — بل يظل
يرى الدنيا من حوله جميلة ناصعة البياض تماماً كما يراها
الطفل.. ومن هنا كان الإيمان وكانت الشجاعة. وكان الأمل.

فلو أن الكاتب فقد إحساسه بالبراءة — براءة الأطفال، لما
استطاع أن يحتفظ بعظمته يوماً واحداً، ففقدان البراءة معناه أن
التلف قد يعرف طريقه إلى الروح.. إن الإنسان قد بدأ يعرف
الشر فيهادنه أو يتحايل عليه — والطفل لا يعرف الشر — ومن هنا
كانت براءته والكاتب العظيم لا يرى إلا الخير ومن هنا كانت
عظمته.



الباب الثانى المسرح العالمى



شكسبير والمعادل الموضوعى

إلى شكسبير يرجع الفضل فى نظرية المعادل الموضوعى التى نادى بها ت. س. إليوت وهو ينقد هاملت فى سنة ١٩١٩ .. والنظرية بسيطة للغاية وهى فى الواقع قانون من قوانين الفن لم يكن لأليوت فضل ابتكاره بقدر ما كان له فضل إكتشافه ولكن رغم بساطتها فقد كان لها أثر فعال فى النقد والخلق على السواء .. فكما أنها أصبحت مقياساً توزن به الأعمال الفنية وتساعدنا على تفهها كذلك أصبحت نبراساً يهتدى به الكتاب فى كتاباتهم .. وإلى شكسبير كما قلت يرجع الفضل فى اكتشاف المعادل الموضوعى — فاليوت — وهو الناقد الأول فى القرن العشرين لم يترك عملاً من أعمال شكسبير إلا وناولاه بالدراسة والتحليل .. وهو أكثر من نقاد شكسبير مجتمعين وهم فى

الانجليزية وحدها يحصون بالآلاف العديدة — قد استطاع أن يلقي الضوء على عبقرية شكسبير الخالقة . وأن يشرح ويفسر الكثير فى مناحى هذه العبقرية ولكنه عندما تعرض لهاملت وجدها — على خلاف مسرحيات شكسبير الأخرى — ناقصة لأن الإحساس الذى أراد الشاعر أن ينقله إلينا كان أكثر من الموضوع الذى قدمه لنا — وهو مسرحية ، هاملت نفسها .. أى أن مسرحية هاملت بكل تفاصيلها وشخصياتها ومواقفها — باختصار بكليتها لا تعادل الإحساس الذى يريد شكسبير أن ينقله إلينا .. فقد ظل هذا الإحساس فى بطن الشاعر — كما نقول — دون أن يترجمه إلى حقائق موضوعية وبذلك عجز عن أن ينقله إلينا كاملاً .. ومن ثم كتب اليوت يعرف المعادل الموضوعى فيقول :

« الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الوجدان فى الفن هى بإيجاد معادل موضوعى .. أو بعبارة أخرى بخلق جسم محدد أو موقف أو سلسلة من الأحداث تعادل الوجدان المعين الذى يراد التعبير عنه حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التى لابد أن تنتهى إلى خبرة حسية تحقق الوجدان المطلوب أثارته .. وبناء عليه فالحتمية الفنية تتحقق إذا تساوت الحقائق الخارجية مع الوجدان مساواة كاملة .. وهذا هو بالضبط ما ينقص هاملت .. فهاملت الرجل يسيطر عليه وجدان لا يمكن التعبير عنه لأنه أكثر من الحقائق الخارجية كما هى » .

وإذا كان هذا ما ينقص هاملت — كما يرى اليوت — فإن ما يميز شكسبير في جميع مسرحياته الأخرى هو أنه لا وجود فيها لوجدان مجرد أوتائه أو معلق في الهواء — وبالمثل لا وجود فيها لفكرة مجردة أو صارخة أو خارجة عن مجرى المسرحية وتطور الأحداث .. فكل ما في المسرحية تفاصيل موضوعية تنخرط في كل متكامل هو الذي يحدد الوجدان — أو بمعنى آخر يترجمه ترجمة كاملة فتتحقق بذلك الحتمية الفنية .

ومها قال النقاد عن سر عظمة شكسبير ففسروها بأنها قدرته الفائقة على استكشاف النفس البشرية وإدراك مكنوناتها أو مهارته في التعبير البليغ الذي يهز القلوب أولسانه الشاعرى الفصيح الذي لا يعرف الحدود فكل هذا — في رأيي — كلام جميل ولكن لا معنى له .. لا معنى له لاننا نجد بين العلماء والادباء من استطاع استكشاف النفس البشرية أحسن من شكسبير وبين الخطباء من هو أبلغ منه وبين الشعراء من هو أقدر على الإفصاح ولكننا مع ذلك لانجد بين كل هؤلاء من بلغ درجة الكمال التي بلغها شكسبير لأن الحتمية الفنية لم تتحقق لأحد منهم بالقدر الذي تحققت له .

وإذا كانت الحتمية الفنية تتحقق بإيجاد معادل موضوعي

للإحساس أوللفكرة فقد كانت عبقرية شكسبير تتمثل فى خلق هذا المعادل الموضوعى كما لو كان تلقائياً أو لا شعورياً وفى يسر وسهولة لا يبدو معها أثر للجهد أو للصنعة أو حتى للمحاولة . والسبب أو السر هو أننا عندما نقرأ مسرح شكسبير نلتقى بشكسبير الفنان فقط .. أما شكسبير الرجل فلا وجود له . ومن ثم كانت قدرته الفائقة على الخلق لأن قدرته على التخيل كانت حرة طليقة لا يقف فى طريقها شكسبير الرجل أو حتى ظل هذا الرجل بآرائه ومعتقداته وما يحب وما يكره وما يعانى وما يحلم به .. هذا الانفصال التام بين شكسبير الفنان وشكسبير الرجل هو الذى أحال شكسبير إلى طاقة خلاقية لا تعرف الحدود .. تتميز بما تتميز به الطاقة الخلاقية .. وهى حرية الخلق .. على أن هذه الحرية لا تصبح حرية كاملة مطلقة إلا إذا استطاع الفنان أن يتخلص من نفسه كرجل وأن يحتفظ بنفسه كفنان .. أو بمعنى آخر استطاع أن يتجرد من رغبته فى التعبير وأن يركز كل جهده فى الخلق .. وعلى عكس الكثيرين من الفنانين الذين عرفهم التاريخ كان شكسبير أبعد ما يكون عن التعبير فالاحساس والافكار التى تزخر بها مسرحياته ليست أحاسيسه وأفكاره هو بل هى دائماً أحاسيس وأفكار شخصه فى المواقف الدرامية المعينة التى يقفونها .. ولأن شكسبير الرجل لا وجود له .. وإنما كل الوجود لشكسبير الفنان الذى يهتم بالخلق لا بالتعبير لذلك نجد

أن شخصاً مسموحاً به ليست دمي تعبر عن أحاسيسه وآرائه —
كما هو الحال في مسرح شو — بل هي عوالم موضوعية لها كياناتها
المستقلة والذي تبحث فيه عبثاً عن كيان خالقها .

ولقد كتب أحد النقاد الرومانتيين مرة يقول أن الشجرة
التي كانت ترفرف بظلالها على الغدير الذي أغرقت فيه أوفيليا
نفسها ، هذه الشجرة وصفها شكسبير وصفاً بلغ من روعته أنه
يخيل إليك أن شكسبير نفسه قد تحول إلى شجرة .

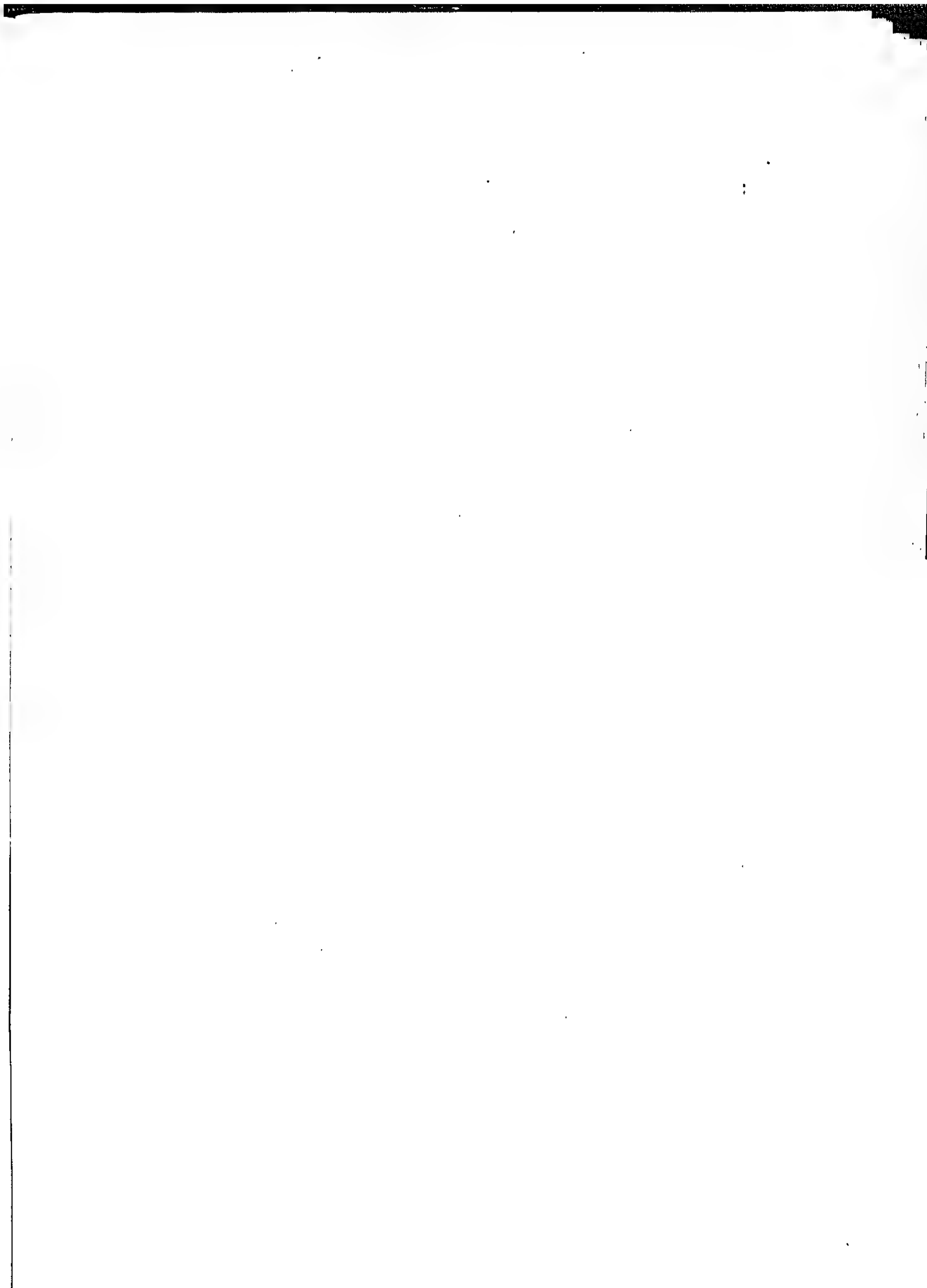
ورغم ما في هذا القول من رومانسية واضحة إلا أنه في
أساسه صحيح . : فلان شكسبير لم تكن له شخصية يريد التعبير
عنها بل يريد دائماً الهروب منها — على حد قول اليوت — لذلك
نجده قادراً على أن يتقمص أية شخصية .. على أن يتحول إلى
أي كائن .. أن يصبح أي شيء وكل شيء .. من عطيل الغيور
إلى شجرة الصفصاف إلى مهرج الملوك إلى كورديليا الرحيمة
إلى كويوليناس المفترى عليه إلى اياجو اللئيم .

ولقد حاول النقاد تفسير هذه القدرة الفذة فقالوا أن شكسبير
كانت له سماحة الفنان الذي يرى ويفهم و. يقدر ويفسر
ويشرح ولكنه يرفض أن يدين أو أن يبريء .. كما يرفض أن
يلتزم بقضية أو بفكرة محددة لان رؤياه كانت أوسع وأشمل

وأعظم وأدق من أن تقسم الناس إلى طيب وشرير أو أن تفرض على الحياة رأياً أو فكرة.. وكل هذا صحيح دون شك ولكنه لا يفسر شيئاً.. فهذه القدرة الفذة يرجع الفضل فيها إلى أن شكسبير كان قادراً — أكثر من غيره — على خلق عوالم موضوعية تعادل معادلة تامة الاحساس التي أراد أن يخلقها فينا.. ومن ثم كانت الحتمية الفنية.. ومن ثم كان الاكتمال.. كما قلت.. ومن ثم أيضاً.. مسألة هامة كل الأهمية.. فلا نستطيع القول بأن معنى أية مسرحية من مسرحيات شكسبير هو كذا أو كذا.. في حين نستطيع دائماً أن نحدد معنى أية مسرحية من مسرحيات (شو).

والفرق بين الدنيا والفن أن القضية الدنيوية لها دائماً معنى واحد محدد أما العمل الفني فلا معنى محدد له ولو أن هذا لا يعنى أنه عديم المعنى.. وتحديد المعنى في العمل الفني دليل على أن الوجدان أو الفكرة لم تنتقل من محيط الحياة إلى محيط الفن.. أى أنها لم تترجم ترجمة كاملة إلى معادل موضوعى.. وهذا ما يحدث في مسرحيات شو — أما في مسرح شكسبير — فلان العوالم التي خلقها الشاعر هي عوالم موضوعية لها كيائها المستقل ولأنها لا تفصح عن الاحساس أو الفكرة بل هي الفكرة نفسها أو الإحساس نفسه الذي أراد الشاعر أن يخلقه فينا. لذلك

فأية مسرحية من مسرحيات شكسبير ليس لها معنى محدد يمكن أن
فأية مسرحية من مسرحيات شكسبير ليس لها معنى محدد يمكن أن
نستخلصه منها .. فهي تعنى ما تعنى . تماماً مثل الكائن الحى .. ومثل
الكائن الحى تستطيع أن تعنى أكثر من معنى .



الدراما الحديثة

فى السنوات العشر الاخيرة من القرن التاسع عشر بدأت الدراما تشغل مكانة هامة فى المجال الثقافى الأوروبى لا بالنسبة للمهتمين بالمسرح فحسب بل بالنسبة للجميع ، إذ أصبح هنريك إبسن هو رائد ذلك اللون من الدراما الذى اصطلحنا على تسميته بالدراما الحديثة وأصبحت «الإبسنية» هى مفتاح العصر.

ولكن ماهو الحديث فى هذه الدراما ، وما الذى يميزها عن ما كتب للمسرح من قبل ولماذا اعتبر إبسن أشهر من عبر عن عصره ، وعن الإنسان الحديث فى هذا العصر؟

بدأ الفرد يشعر إذ ذاك أن هوة ما تفصل الحاضر عن الماضى وبين عالم الابن والاب ، وكأن إبسن مازال إذ ذاك يكتب

مسرحياته التقليدية التى تدور حول اساطير الماضى البعيد ولكنه كان فى نفس الوقت يتلمس الطريق إلى المسرحية الاجتماعية، ولم يكتب بعد «بيت الدمية» وتبنى ايسن هذا الانفصام وأعلن حرباً لا هوادة فيها بين العصرين القديم والجديد ومنذ ذلك الحين تملكته فكرة أن الماضى هو عدو المستقبل والحاضر، واننا لانستطيع أن نجتاز الهوة بين الماضى والحاضر مهما بذلنا من جهد. وأصبحت اصدااء الماضى تلعب دوراً مدمراً فى عالمه كما يتضح فى «الأشباح» وفى «روزمر شولم».

ورغم أن ايسن لم يخترع هذا الاتجاه إلا أنه هو المسئول عن تعميمه وتجسيمه فى العمل المسرحى، ومن ثم فهو الذى يعتبر نقطة البداية فى ذلك الاتجاه بحيث أصبح صفة مميزة للدراما الحديثة، صفة تأخذ مظهر مختلف باختلاف كل كاتب من الكتاب الذين تلووا ايسن وساروا على نهجه فى افكاره التى اصطلح على تسميتها بالابسنية.

ويمكن أن تلخص الأفكار الحديثة التى جسمها ايسن بالذات فى مسرحية فى اتجاهات ثلاث:

الاتجاه الأول: أن الماضى يحجب الحاضر والمستقبل، وأن أشباح الماضى تعيش معنا وتحول بيننا وبين التقدم. وقد بدأت

هذه الأفكار تظهر فى مسرح ابسن مع بدأ كتابته لمسرحية «الأشباح» فمسرحية «أعمدة المجتمع» يمكن اعتبارها مسرحية اجتماعية تعرض للمساوئ الاجتماعية، وكذلك مسرحية «بيت الدمية» التى تدعوا إلى تحرر المرأة، هذا إذا كان يجوز لنا التجاوز عن الناحية الفنية التى جعلت ابسن هو ابسن.

أما مسرحية «الأشباح» فدعوة صريحة إلى تبديد الظلام لأن الشر ينمو كالزهور فى الظلام، والابن يصرخ فى آخر المسرحية قائلاً «الشمس يا أمى أريد مزيداً من الشمس» ولكنها تتضمن معانى أعمق من مجرد الدعوة إلى تبديد الظلام فالأحياء تغزوهم أشباح الموتى وافكار الموتى وتعيش معهم كجزء لا يتجزأ من ذلك الحاضر جزء يسمم ذلك الحاضر.

أما الاتجاه الثانى: فيتضح فى حقيقة أكثر خطورة. إذ لم يعد هناك وفقاً لابسن حق مطلق، ولا حكمة مطلقة ولا حقيقة مطلقة، وكل حقيقة رهينة بمكانها وبزمانها، وكل حقيقة تتغير بتغير هذا الزمان والمكان، ولعل هذا الاتجاه أكثر من غيره هو الذى يعمق من الهوة بين الماضى وبين الحاضر، بين ماضى الدراما قبل ابسن ومستقبلها من بعده، فالدراما من قبله كانت تقتضى قيام عالم له مبادئ خلقية لا تتغير ولا تتبدل ولها صفة الدوام، والحق فى هذا

العالم مطلق وخالد وكذلك العدل والفضيلة ، وهذه الصفات
الثابتة هي التي توجه الإنسان وبدونها يفقد الإنسان الاتجاه .

وقد اتضح هذا الاتجاه بصورة مباشرة في مسرحية ابسن
«عدو الشعب» والتي يثبت ابسن فيها أنه ليس ثائراً فحسب ،
بل يمكن أيضاً أن يكون ثائراً على الثوار . وفي هذه المسرحية
يعبر ستوكمان المتحرر الذي أصيب بخيبة أمل في التحرر عن
وجهة نظره التي هي إلى حد كبير في هذه المسرحية بالذات
وجهة نظر الكاتب ، ووجهة نظره تتلخص في إنعدام وجود قيمة
ثابتة في الحياة .

ويعبر ابسن عن نفس وجهة النظر بطريقة غير مباشرة في
مسرحية أخرى له هي مسرحية «البطة البرية» التي يبدو فيها
وكأنه يهدم كل ما بناه في «الأشباح» فالمأساة تقع لأن الظلام
لم يبدد في أول الأمر ، لأن مسز ألفنج لم تكتشف عن فساد
زوجها ولم تهجر هذا الزوج قبل أن تنجب منه ، وقبل أن يدمغها
وابنها بالتعاسة إلى نهاية الحياة . أما في «البطة البرية» فالمأساة
تقع فيها لأن الظلام قد بدد ، ولما يبدد الظلام لما وقعت المأساة
وظلت العائلة تعيش في سعادة نسبية في الوهم الذي كانت
تعيش فيه ، ولما اضطرت الزوج إلى الانفصال عن زوجته ولما

اضطرت الطفلة إلى الانتحار. وقد يبدو هذا تناقضاً عجيباً، ولكنه في الواقع تناقض مقصود وكأن ابنس يريد أن يؤكد لنا بهذا التناقض أن ليس هناك حقيقة ثابتة ولو كان هو صاحب هذه الحقيقة.

وكان من نتيجة هذا الاتجاه أن تركز الصراع الدرامي في مسرح ابنس لا حول الخطأ والصواب، كخطأ مطلق أو صواب مطلق، بل بين نوعين من القيم. فهو مثلاً في «روزمير شولم» بين القيم المسيحية وبين القيم التحررية التي تمثلها ربيكاوست.

والاتجاه الثالث : هو الاتجاه الذي بدأه في المسرح ابنس قبل أن يبدأ فرويد والذي بدأه في ميدان القصة دستيوفسكي. ويتضح هذا الاتجاه في مسرحية من أنضج مسرحيات ابنس ولعلها أقربها إلى الجمهور الأوروبي المعاصر وهي مسرحية «هيدا جابلر». وفيها صور ابنس الانسان الحديث أو الشخصية المسرحية الجديدة على المسرح. فقبل ابنس كانت الشخصية واحد من اثنين، أما شخصية عاقلة وإما شخصية مجنونة. والفرق بين الاثنين واضح ومحدد ولا يحتمل التأويل. أما هيدا جابلر فتصرفاتها منطقية ومفهومة، ولكنها تصرفات مريضة مخربة، وهيدا شخصية جديدة في مسرح ابنس تختلف عن نورا ورييكاوست

فهى ترمى الى التخریب لمجرد التخریب وبعد هيدا جابلر بدأت الشخصية المسرحية الجديدة تغزو المسرح الأوروبى شخصية الانسان الذى لا تقوم حياته على التعقل ، بل الذى يبدو كفريسة للكبت وللعقد النفسية والوهم والانحرافات المختلفة .

وكان هذا الاتجاه عنصر جديد من العناصر التى عمقت الهوة بين الماضى وبين الحاضر، بين مفهوم الشخصية فى الدراما القديمة ومفهوم الشخصية فى الدراما الحديثة .

ورغم أن أبسن أعلن الحرب على الماضى ، ووجود هوة تفصله عن الحاضر، فقد وقف على مشارف هذه الهوة ولم يسقط فيها . ورغم أنه هو المسئول عن التجديد فى الدراما الحديثة فأفكاره الأساسية فى مجموعها تمت إلى ماسبقه أكثر مما تمت إلى ما جاء بعده فالانسان وفقا لأبسن مسئول وهو يتحمل مسئولية أفعاله ، وإذا كان المجتمع الذى يعيش فيه مجتمع فاسد فلأنه هو فاسد ، وهو ليس ضحية لهذا المجتمع بل هو الذى يصنع ذلك المجتمع .

ومسز الفنچ فى مسرحية «الأشباح» بطلة تراجيدية بكل معانى البطل التراجيدى فهى قد أخطأت حين تسترت على جرائم زوجها ، وهى التى تدفع فى نهاية المسرحية ثمن هذا

الخطأ. وهذا الخطأ بالذات هو الذى حطم ماتسعى إليه من إقامة حياة سعيدة متحررة لابنها ولنفسها من خلال ابنها.

والعالم فى مسرح ابسن عالم عاقل يقوم على العقل وقد تضطرب فيه الامور أحياناً، ولكن الانسان يستطيع بارادته أن يساهم فى تصحيح الاوضاع إذا اتبع ما يؤمن بأنه الصواب. وهذا العالم إلى حد كبير يقترب من عالم الدراما القديمة.

وقد رمى ابسن البذور وتعهدها ما لحقه من مسرحيين وإذا كان ابسن قد وقف على مشارف الهوة التى تفصل الماضى عن الحاضر فقط سقط فيها ستريندبيرج.

ولا يقل سترندبيرج خطورة عن ابسن، وخاصة إذا اخذ فى الاعتبار مدى التأثير الذى خلفه فى المسرح المعاصر، فقد أثر سترندبيرج فى يوجين أونيل وفى تينس ويليامز وكانت مسرحية «مسرحية الحلم» التى فتحت الطريق للمسرح التعبيرى فى المانيا، وفى كتابات المستقبلين فى إيطاليا، وفى مسرحية «الآلة الحاسبة» للكاتب الاميركى المررايس وكذلك مسرحية «القرد كثيف الشعر» لاونيل.

وتتركز مسرحيات سترندبيرج حول الصراع بين الجنسين (الرجل والمرأة)، وهو صراع لاجل له. صراع بين الحب

والكراهية يندحر فيه العقل ويسود فيه اللامعقول وينتهى بتحطيم
الأطراف المعنية .

ففى (الكونتيسة جوبيا) يدور الصراع الذى يتسم بالحب
والكراهية فى نفس الوقت بين سيدة نبيلة وبين خادمتها ، وفى
مسرحية « الأب » تؤدى زوجة بزوجها إلى الجنون وتنتهى
بايداعه مصحة للأمراض العقلية . وفى « مسرحية الحلم »
يستخدم أسلوب الحلم ليؤكد من جديد أن العقل لا يسيطر على
الانسان وأنه ضحية وعبد لرغبات غير عاقلة لا يستطيع أبداً أن
يسيطر عليها ، ومن ثم فعالم سترندبيرج عالم غير عاقل ، والانسان
فيه ضحية صراع لاحل له ، صراع يتغلب فيه اللامعقول على
المعقول .

وسترنديبيرج فى مسرحية يجسم افكار نيتشة على المسرح ،
فالعاطفة تتغلب على العقل ، والانسان يائس لانه أخطأ فى
شئ ما بل لأنه انسان ، وهذه هى مأساته الحقيقية والدراما
لاتدور فى مجال ابولو إله الاعتدال بل فى مجال ديونسياس إله
النشوة والعاطفة المتدفقة ، والانسان لأنه أساساً إنسان غير عاقل
لا يسعى إلى الاعتدال وانما إلى المغامرة وإلى العذاب ، وإذا
كانت السعادة مستحيلة بالنسبة للإنسان ، فالعذاب هو الحقيقة

الوحيدة فى حياته ، ومن ثم فالعذاب خير لأنه الدليل الوحيد على أن الإنسان مازال يعيش ومن ثم مازال يعانى .

وهكذا نجد أن سترندبيرج قد وسع الهوة بين المسرح القديم وبين الدراما الحديثة بحيث لا يمكن أن يلتقيا ، فعالم المسرح القديم عالم يسود فيه العقل ، وعالم سترندبيرج عالم يندحر فيه العقل ، والإنسان فى المسرح القديم مسئول يتحمل تبعه اختياره ، والإنسان فى مسرح سترندبيرج ضحية لأهوائه التى لا يملك السيطرة عليها ، وهو يجد نفسه فى صراع لاحل له . وفى أزمة لانهاية لها ، وهو يقاسى لمجرد أنه انسان .

أما برنارد شو فيعبر عن الإنسان الحديث من وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر سترندبيرج وعن وجهة نظر ايسن .

فشو يقر بوجود الهوة بين الماضى والمستقبل ، ولكن هذه الهوة فى نظره ليست فى أساسها هوة اجتماعية بقدر ما هى هوة اقتصادية . فالمستقبل يجب أن يكون مختلفاً كل الاختلاف عن الحاضر بحيث يتحرر فيه الانسان من الفقر ، وبهذا المعنى يكون الحاضر عدو للمستقبل . وعنصراً لا بد من القضاء على آثاره للوصول إلى المستقبل . وقد هز برنارد شو العصر الفيكتورى وأفكاره الثابتة المتجمدة عن الحياة كما لم يهزه مؤلف من قبل .

وقد وفق فى فلسفته بين متناقضات يبدو أن من المستحيل التوفيق بينها، فكان يؤمن بابسن وماركس ونييتشة وبروجون وفاجنر وصامويل تيلر وجون بانيان فى ذات الوقت.

وقد قدم ابسن إلى الجمهور البريطانى ولكنه قدمه إليهم من وجهة نظر شتى، فابسن يقول عن نفسه متحدثاً عن عمله فى المسرح «لقد كنت شاعراً أكثر مما كنت مصلحاً اجتماعياً على عكس بعض الناس».

وهو يقول أيضاً «أن مهمتى تنحصر فى إثارة الأسئلة لا فى الإجابة عليها».

ولكن شئو يدافع عن برنامج معين كما لم يفعل ابسن ويذهب إلى أن الكاتب لا بد وأن يكون داعية، ويعتبر بانيان شكسبير أعظم كاتب بريطانى.

وهو لا يكتفى بتوجيه الأسئلة كما يفعل ابسن بل يتصدى لإجابتها. شأنه فى ذلك شأن احدى شخصيات مسرحياته التى تقول «أنا أستطيع أن افسر كل شئ لأى انسان، وأن هذا ليسعدنى».

وكان يجب على شو أن يجيب على الكثير من الاسئلة ومن
بينها كيف يمكن أن يوفق بين ايمانه بالماركسية وحتميتها
لاقتصادية والتاريخية، وإيمانه فى ذات الوقت بحرية الارادة
واجب الفرد فى الصراع من أجل تحقيق مثله الاعلى . وهذا
لايمان الاخير مستمد من نظريات التطور فى فلسفة برجسون
التي تتضمن أن الانسان الذى انحدر من سلالة القردة ووصل
لى ماوصل إليه اليوم فى الرقى لابد وأن يصل فى المستقبل
بمقتضى قانون التطور إلى مرحلة «السوبرمان» .

ولكن شو ضرب بهذا التناقض عرض الحائط وصمم ان
لانسان هو نتاج المجتمع وانه فى ذات الوقت سيد نفسه . غير أن
برنارد شو واجه سؤالاً أهم من ذلك السؤال ، سؤالاً ظل يحاول
الاجابة عليه من خلال مسرحياته وظلت صيغة الاجابة تتغير من
مسرحية إلى مسرحية ، ونغمة التفاؤل تخفت تدريجياً حتى تكاد
تختفى ، وحتى يكاد يتفق مع ابسن وسترندبيرج فى نظره إلى
استحالة اجتياز الهوة بين الماضى والحاضر . واستغرق هذا التطور
ربع قرن ، وهى الفترة التى ازدهر فيها انتاجه .

ففى مسرحية «ماجور باربارا» نجد الاجابة بسيطة ومفهومة
وهى أن التطور الاقتصادى هو المعبر الذى نعبّر عليه إلى

المستقبل ، والتطور وحده كفيل بإيصالنا إلى المستقبل الذى
يتحرر فيه العالم من الخير. وطرفا الصراع فى المسرحية هى
الماجور باربارا عضو جيش الخلاص الذى يقوم على الاخلاقيات
المسيحية من ناحية والأب من ناحية أخرى ، والأب صاحب
مصانع للسلاح رجل أعمال ناجح يدير مصنعه بمهارة ، ويكفل
لعماله حياة انسانية كريمة ، ولكن الابنة تستنكر عمل ابيها
وتهجر البيت مع خطيبها الذى هو بدوره عضو فى جيش الخلاص
وتنتهى المسرحية بعودة الابنة وخطيبها إلى البيت ، وبالاقتناع
بأهمية الصناعة مادامت تؤدى إلى التطور الاجتماعى المطلوب
وهكذا تنتصر افكار الجمعية الفابية التى كان شو أحد مؤسسيها
على الأفكار المسيحية ، فالاجابة هنا بسيطة وواضحة كما قلنا
اتركوا التطور يأخذ طريقة وسيؤدى بنا التطور إلى المستقبل الذى
نحلم به .

ولكن الامور ليست بهذه البساطة ، وقد اضطر شو أن يعترف
بهذه الحقيقة فى اعقاب الحرب العالمية الأولى التى هزت نظرة
التفاؤل الذى بدأ بها . ففي مسرحية «بيت القلوب المحطمة»
التي تعتبر من أنضج مسرحياته من الناحية الفنية تكتسب
الاجابة على السؤال «كيف نعبث الهوة الى المستقبل ؟» الكثير
من التعقيد .

فالبطل هنا ليس هو رجل الأعمال الناجح الذى كفل حياة انسانية لعماله ويتطلع إلى عالم أحسن ، بل هو قبطان سفينة عجزت اعتزل البحر والحياة ليخلد إلى التأمل فى بيت مبنى على هيئة سفينة . وهذا البطل يتكلم بلسان برنارد شو . وحول البطل ابنائه واحفاده ، شباب اذكاء ولكن ينقصهم الشعور بالمسئولية ، ومن هؤلاء الاحفاد فتاة تعتبر زهرة العائلة وهذه الزهرة سيشتريها رأسمالى من نوع جديد يختلف عن بطل «ماجور باربارا» الذى اشرنا إليه وهو الرئيس مانجبان والرئيس هنا لا يصنع شيئاً ولا حتى أسلحة ، وإنما يصنع المال فحسب . والحفيدة تحسب لأنها تؤمن بآراء شو أن الشر الأعظم هو الفقر ولذلك توافق على الزواج بالرأسمالى لتنجو من الفقر.

وفى ليلة من الليالى بينا العائلة مجتمعة فى الحديقة تتحدث احاديثها البراقة كما تفعل دائماً ، وفى ضيافتها الرأسمالى اذا بقنبلة تسقط وتنفجر وينجو منها الجميع فيما عدا الرأسمالى الذى يموت مقتولاً . وعندما يسأل المجتمعون القبطان عن الحل لا يقول لنا كما تقول لنا مسرحية «الماجور باربارا» ، اتركوا التطور يسير فى طريقه وستحل الامور نفسها ، بل يقول «تعلموا ادارة الدفة» . أى تعلموا ادارة الدولة وفن الحكم . ويؤكد شو هنا ضرورة التوجيه الواعى .

وهكذا تبدو الهوة بين الحاضر والمستقبل اعمق مما بدت من قبل ولكن اختيارها مازال يبدو ممكنا لو أحسن تدبير الأمور.

وتمضى السنون ويكتب شو مسرحيته التى تتكون من خمسة اجزاء والتى تتطلب ثلاث لىالى لتمثيلها. وقد دهش برنارد شو ذاته عندما مثلت فى احدى مسارح نيويورك ١٩٢١. وهذه المسرحية هى «العودة الى متوسالا» وفيها يلخص برنارد شونبوعته كاملة.

وفى وسط المسرحية، وفى وقت متقدم قليلا على زماننا نجد أن الاحوال على ماهى عليه فى المسرحية التى عرضنا لها سابقاً، ونجد أن السؤال يثار من جديد— «ما الحل لكى ننقذ انفسنا؟».

ويصل برنارد شو إلى حل عجيب، حل يجعل الحل مستحيلاً. فتوسط عمر الانسان الحديث يحول بينه وبين أن يجد الحل ومن ثم فلا بد من أن يعيش الانسان ثلاثة أو أربعة قرون ليستطيع أن يدير دفعة الامور ادارة سليمة.

وهذا ما يحدث فى المسرحية، اذ أن فئه من الممتازين تعيش هذا المدى الطويل وتستطيع فى النهاية أن تدبر الامور التدبير السليم.

والاجابة على السؤال ما الحل ؟ اصبحت : « نحن فى حاجة إلى معجزة لنجد حلاً » أو ما يساوى لا حل هناك .

ونظرة شو إلى الانسان الحديث فى ذلك الصدد لا تختلف فى كثير عن نظرة سترند بيرج ، فالانسان كما هو انسان ضائع لا يجد حلاً لمشكلته الكبرى ، وان اختلفت المشكلة من كاتب إلى كاتب . أما تشيكوف فيواجه مشكلة الهوة بين الماضى والحاضر كما يواجهها الآخرون ولكن بطريقة الخاصة ، بالتسليم بالواقع تسليماً لا يخلو من حزن رقيق . فهناك عصر ينتهى وهناك عصر يبدأ ، عصر مات ، وعصر لم يولد بعد ، والناس ضائعون بين العصرين . وتشيكوف يثير السؤال وما الحل ؟ . ولا يجب اذ ليس هناك حل واضح ، ليست هناك حقيقة ثابتة فهذا الانتقال بين العصرين خير وشر فى ذات الوقت ، شئ لا بد أن يحدث ولكن الخسارة الحالية لا تقل أهمية عن الكسب المنتظر . والعالم الجديد قد يكون خيراً من عالمنا ، والانسان لا يستطيع أن يقاوم المستقبل ولكنه لا يستطيع أيضاً أن يطمئن إليه تمام الاطمئنان .

والحنين إلى الماضى الذى يبدو فى كثير من مسرحيات تشيكوف صفة يتميز بها عن الكثير من كتاب الدراما الحديثة فهو يدرك التغير مثلما يدركونه ، ولكنه لا يعادى الماضى مثل

ما يفعلون ، وإنما يسجل التغير، ويركز اهتمامه على الناس كما هم ، وهم يعاونون ذلك التغير وذلك التغير وفقاً له يحدث بطريقة غير محسوسة وكأنه لا يحدث ، وكأنه جزءاً من روتين الحياة اليومية ولذلك يحاول أن يصب رؤياه فى الصورة الفنية التى تلائم هذه الرؤية . فالشكوى تتردد من الكثير من الناس أن شيئاً ما لا يحدث فى مسرحيات تشيكوف ، وهو فى الواقع يحاول أن يوحى لنا بأن شيئاً ما لا يحدث ، لالسبب إلا لأن شخصياته تؤمن بذلك ، تؤمن بأن الحياة تافهة وروتينية ، ولا شيء هام يحدث فيها . بينما الواقع أن الكثير يحدث ، وأن التغير الجذرى العنيف من عالم إلى عالم يهز مصائر شخصياته .

بل هو يعتمد أن تحدث الأحداث الكبرى كالانتحار مثلاً خارج المسرح لاعلى المسرح حتى نظل فى وهمنا أن شيئاً ما لا يحدث وحتى تتعمق المفارقة حين نكتشف فى النهاية أن الكثير قد حدث .

ولعل أكثر المسرحيات تعبيراً عن وجهة نظر تشيكوف هى مسرحية «بستان الكرز» الذى نجد فيها القصة آية فى البساطة :

مجموعة من ملاك الأرض تضطر إلى تسليم أرضها إلى ثرى من الأثرياء الجدد ، الذى لن يلبث حتى يقتلع الحديقة

بأشجارها وازهارها ، ليستغل الأرض فى غرض أكثر نفعاً من الناحية الاقتصادية . والسؤال الذى تثيره المسرحية هو هل هذا الفعل خير أم شر؟ وجمال المسرحية لا يعتمد على إجابة هذا السؤال ، والنغمة السائدة نغمة يغلب عليها الرثاء ، ولا تغلب عليها المناقشات الفكرية والفلسفية . والتأثير العاطفى الذى نخلص به هو أن شيئاً جميلاً يتحطم امامنا ، وقد يكون هذا الشيء الجميل عديم الجدوى مثله مثل حياة ملاكه العديمة الجدوى ، ولكننا مع ذلك نشعر بالحزن وبالأسى عندما يتحطم ذلك الشيء الجميل . سواء اكنا نؤمن أن ذلك الفعل شر ، أو كنا نتقبله كضرورة ستؤدى فى النهاية إلى الخير .

وتبدو عصرية تشيكوف عصرية متواضعة إلى جانب عصرية لويجى بيراندلو الذى وصل إلى اقصى حدود التطرف حين انكر وجود الحقيقة الأساسية التى استندت إليها الدراما التى نبعت من أصل اغريقى ، ومن أصل مسيحى . وهى حقيقة «الأنا» . وبيراندلو تتم ملامح الدراما الحديثة فى اقصى تطورها . فابسن علمنا أن ليس هناك حقيقة مطلقة ، وسترنج بيرج ذهب إلى أن الانسان معدوم الارادة لأنه ضحية لرغبات وأهواء لا يتحكم فيها ، وشه قرر أن الانسان كما هو عليه شخصية ضائعة لا تستطيع أن تصل إلى حل لمشكلتها الكبرى ، أما براندلو فقد لغى وجود

الشخصية أو ما اتفق على تسميته بالشخصية ، أى أنه قد أوصلنا إلى مرحلة تحلل «الأنا» .

فالدراما أو الأدب بأجمعه قام على افتراض وجود شخصية تتمشى أفعالها بعضها مع البعض ، وقد تخرج عن هذا النطاق فى خلال تطورها على مر الزمن ، ولكن هذا الخروج نابع من طبيعة هذه الشخصية ومن البذور الكامنة فى هذه الطبيعة .

وحتى فى الحياة يقول أحدنا للآخر «خليك مخلص مع نفسك» أو نقول عن أحدنا «التصرف دة غريب منه» ، ونحن حين نقول ذلك نفترض أن لكل انسان شخصية محددة المعالم ، وأنه يتصرف فى حدود هذه الشخصية . كما اننا عندما نفكر فى انفسنا ، نفكر فيها وفى ذهننا صورة محددة للأنا . ولكن براندللو يذهب إلى أن أنا اليوم ليست أنا الأمس ولا الغد ، وأن الأنا التى أراها واعرفها أنا ليست نفس الأنا التى يراها كل منكم . فكل منكم يرى هذه «الأنا» على صورة معينة مختلفة كثيراً عن رؤيتى أنا لها ، ورؤية كل منكم على حدة لها ، ومن ثم فليس هنا «أنا» معينة ، ليست هناك شخصية معينة .

ولم يكن بيراندللو كما هى العادة فريداً فى التعبير عن هذا الاتجاه ، ولا خالقاً له ، وإنما كان يعبر عن اتجاه موجود فى عصره

ساعد على وجوده علم النفس الحديث، الذى ينظر للانسان
لا كشيء بل كمجموعة من الحالات الفكرية. كما أن
بيراندلو تأثر أيضاً بفلسفة برجسون الذى يقرر أن الحقيقة المطلقة
هى التغير فى النطاق الزمنى. كما أنه قد تأثر أيضاً بكاتب طبع
الأدب الحديث بطابعه وهو مارسيل بروست، وخاصة فى كتابه
«ذكرى أشياء ماضية».

ولعل أشهر مسرحيات بيراندلو هى مسرحية «شخصيات
ست تبحث عن مؤلف» وفيها ترفع الستار عن مسرح يشغله
مخرج ومجموعة من الممثلين يعدون لاختراع رواية. وفجأت تقتحم
المسرح ست شخصيات، وتعلن أنها شخصيات مسرحية خلقها
الكاتب ثم تخلى عنها، وانها مصممة على تمثيل الأدوار التى
أراد لها الكاتب أن تمثلها. ورغم معارضة المخرج والممثلين،
تسيطر هذه الشخصيات على المسرحية وتبدأ قصتها وهى قصة
زوجة انفصلت عن زوجها وتعيش مع حبيبها ومعها أطفالها من
الزوج وكذلك أطفالها من الحبيب، وكل فرد من الشخصيات
تحز الغيرة والكراهية والشعور بالإثم.

ولكن القصة ليست هامة فى حد ذاتها، وانما الجانب الهام
هو تلك الأضواء التى يسلطها الكاتب على طبيعة الحقيقة.

فالإنسان لا يستطيع أن يتبين الحد الفاصل بين الوهم والحقيقة
إن كان هناك حداً فاصلاً. فالحقيقة هي مجرد الوهم الذى أوّمن
به أنا، أو مجرد الجنون الذى أنا ضحيته ذلك المعنى الذى ضمنه
بيراندello فى عنوان مسرحية أخرى له «ظهرت تحت اسم «أنت
على صواب أن حسبت أنك على صواب».

وبمجرد أن تبدأ الشخصيات فى التمثيل وتختلط بالمثلين من
الآدميين تزول الحدود بين الحقيقة والوهم، فالفن ليس أقل
واقعية من الحقيقة بل لعله أكثر، لأن الفن خالداً بينما الإنسان
غير دائم. ثم أن الشخصية الفنية أكثر واقعية من الشخصية
الحقيقية، لأن الشخصية الفنية يمكن أن تمنح شخصية محدودة،
بينما الإنسان الحقيقى بلا شخصية.

وفى إطار المسرحية داخل المسرحية يبعث كل شىء على
الشك والتساؤل. فالشخصيات ترى الأحداث المختلفة وترى
أحدها الآخر فى أضواء مختلفة. والكاتب يلتزم الحياد، فهو
لا يقول لنا الحقيقة، لأن إنساناً ما لا يستطيع أن يقول لنا
الحقيقة ولا حتى الكاتب ذاته، فهو لا يستطيع أن يعطينا الصورة
الحقيقية لهذه الأحداث إن كانت قد وقعت. وكل فرد له
عشرات الصور من «الأنا» التى يتصورها عن نفسه، و«الأنا»
التي تتصورها عنه كل شخصية من الشخصيات على حدة ونحن

لاندرك أى هذه الصور نصدق، أوحتى أن كانت أى منها صادقة.

ولا يتضح هذا الاتجاه إلى الغاء الشخصية فى هذه المسرحية فحسب بل فى معظم مسرحيات بيراندللو، فقد بدأ وكأنه مصمم على اقناعنا فى سلسلة من المسرحيات بأننا أعجز من أن نصدر أحكاماً خلقية، واننا لانستطيع أن نميز الفرق بين الوهم والحقيقة، وأن فكرة التميز بين الوهم والحقيقة فى ذاتها فكرة غير ممكنة. ولا بد لنا هنا أن نتوقف لنشير إلى ثلاث حركات فكرية كانت إلى حد كبير مسئولة عن فقدان الانسان للشعور بالمسئولية، وعن فقدانه للإيمان الذى لازمه طيلة تطوره عبر التاريخ وهو أنه إلى حد كبير مسئول عن مصيره ويمكن أن يتحكم فى ذلك المصير.

وهذه الحركات الفكرية الثورية التى انتشرت فى القرن التاسع عشر هى الدارونية والماركسية والفرويدية وهى لا تتفق فى شىء إلا فى اتفاقها ان الانسان مصير لا غير، فوفقاً للدارونية تطور الانسان ويتطور وفقاً لعملية اتوماتيكية بحتة هى عملية «الاختيار الطبيعى» ووفقاً للماركسية يحدث التطور نتيجة لعملية اتوماتيكية اخرى هى المادية الديالكتيكية.

أما بالنسبة لفرويد ومفسريه فالإنسان ليس حر في اختياره بل أن شخصيته وسلوكه يعتمدان على الخبرات التي مرت به وخاصة في زمن الطفولة.

وكل من هذه النظريات تثبط شعور الفرد بقوته على مواجهة مصيره والتحكم فيه. وتغرى الفرد في نفس الوقت إذ ترفع المسؤولية من على كاهله.

تشيكوف

وفنة المسرحى

(درامية انطون تشيكوف)

فى ١٧ يناير سنة ١٨٦٠ ولد أنتون تشيكوف — وقد غزا تشيكوف عالم الأدب الحديث بفنة القصصى والمسرحى .. حتى أن اكثر كتاب المسرح الذين لهم قيمة سواء فى الغرب أو فى الشرق يعترفون بأثره عليهم وفى حديث لى مع أستاذنا توفيق الحكيم عن تشيكوف أبدى ملاحظة واعية دقيقة وهى صلة فن يونيسكو المسرحى بفن تشيكوف فى كوميدياته الأولى وكيف أن يونيسكو فى الحقيقة ليس إلا تطويراً لهذه المواقف اللامعقولة التى كان يبنى عليها تشيكوف مسرحياته الكوميدية ذات الفصل الواحد وهو تطوير من اللامعقول إلى العبث .

وفى هذا الحديث السريع عن مسرح تشيكوف العظيم الذى
أثرى التراث الانسانى أريد أن أتناول نقطة واحدة وهى درامية
تشيكوف. فن الأخطاء الشائعة أن مسرح تشيكوف يهتم بتصوير
الحياة الخاملة الرتيبة التى يسيطر عليها الحزن واليأس وهو لذلك
مسرح غير درامى.. وليس أبعد عن الحقيقة من هذا التصور.

وقد كتب تشيكوف فى أكتوبر سنة ١٨٨٧ إلى شقيقة
بمناسبة اتمام مسرحية «ايفانوف» وهى أولى مسرحياته الجادة
يقول:

«إن كتاب المسرح عندنا يملأون مسرحياتهم بالملائكة
والأشرار والمهرجين.. وأنا لا أدري أين يجدون هؤلاء فى
روسيا.. ولكنى اختلف عنهم فليس فى مسرحيتى ملاك
أو شرير واحد ولو أن بها بعض المهرجين.. والسبب أنى لا أجد
من هو برىء ولا من هو مذنب».

هذه الموضوعية الكاملة هى السمة الأولى لمسرح تشيكوف
فقد كانت رؤياه تقوم على مايسمى فلسفة العادى.. ففى
الأشياء العادية باهتة الألوان قدر من الحقيقة أوفر بكثير مما فى
الأحداث الصاخبة أو الألوان الفاقعة.. وإذا كان بعض كتاب
المسرح تستهويهم هذه الألوان كما تستهوى المتفرجين — أوعامة
المتفرجين، فهذا ليس من الفن فى شىء.

ففى الحياة العادية تسترعى الألوان الصاخبة النظر تماماً كما تفعل الشخصيات الشاذة، فأنت تمر فى الشارع بعشرات الناس العاديين ولكن أحدا منهم لا يستوقفك قدر ما يستوقفك شخص يصيح بأعلى صوته أو يرقص وهو يمشى.. ولكن هذا الشخص أوداك لا يمثل بسلوكه الشاذ الحقيقة بل ولا حتى حقيقة نفسه. والكاتب الذى يلجأ إلى هذه الأنماط الشاذة يصرف انتباهنا عما هو جدير بالانتباه وكان تشيكوف يردد كثيراً «يجب أن نكتب فى بساطة عن كيف أحب بيتر ماريا ايفانوفنا.. ثم تزوجها.. فهذا كل ما هناك ولكننه شىء كثير وكثير جدا لو أننا فعلاً أدركنا ما هو».

ولم يكن تشيكوف بذلك ضد الواقعية، ولكنه كان ضد الواقعية الزائفة فى الفن وهى الواقعية التى تقنع بالمظاهر الصاخبة دون الجوهر أو ما يمكن أن نسميه بالكاريكاتورية، ولذلك نجد تشيكوف ضد الدراما العنيفة الصاخبة الاحداث، فقد تخلص من جميع عناصرها تقريباً كالحيانة الزوجية والدعارة ولم تكن هناك صلة بين مسرحه والمسرح العنيف سوى ضربات الرصاص. ولو أننا نسمعها من وراء الكواليس.. وقد كان سعيداً عندما استطاع أن يستغنى عنها فى «بستان الكرز».

والواقعية الزائفة لا تتمثل فى الصخب والعنف الميلودرامى وحده ولا فى الشذوذ واللون الفاقع الكاريكاتورى ، بل أيضاً فى محاكاة الحياة أو الواقع محاكاة فوتوغرافية أمينة .. وقد كان تشيكوف ضد هذا أيضاً فأصحاب هذه النظرة الواقعية الزائفة عادة يرسمون صوراً مطابقة للواقع كل المطابقة والصورة بالنسبة إليهم هى الوسيلة وهى الهدف فى نفس الوقت . ولكن تشيكوف كان — مثل كل فنان كبير — يفرق بين الصورة والرؤيا التى تم عنها الصورة . وقد كتب إلى الكساندر تيخونوف فى ١٩٠٢ يقول : أنت تقول . وغيرك يقول أن الناس فى مسرحياتى يكون دائماً .. ولكنى لم اكتبها لأصور الناس على هذه الصورة .. ستانسلافسكى هو الذى جعل فى شخصياتى أطفالاً لا يكفون عن البكاء .. فكل ما كنت أهدف إليه هو أن أقول للناس «أنظروا إلى انفسكم وتأملوا الحياة التى تعيشونها ستجدونها حياة كثيئة سيئة» .. والمهم أن يدرك الناس هذا لأنهم عندما يدركون سيعملون على خلق حياة أفضل لأنفسهم .. ولن أعيش لأرى هذه الحياة الأفضل .. ولكنى أعلم أنها ستختلف عن الحياة التى نحياها .. وإلى أن توجد هذه الحياة الأفضل سأقول للناس دائماً «تأملوا حياتكم انها حياة كثيئة سيئة ..» .

وإذا كان بعض الناس اليوم يتصورون أن مسرحيات

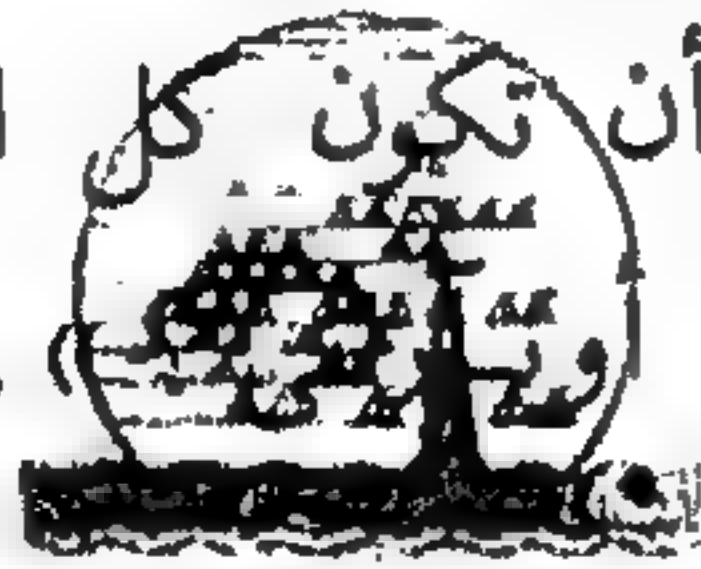
تشيكوف تصور اليأس والانحلال . فهذا مفهوم ليس تشيكوف
المسئول عن ترويجه بل ستانسلافسكى .. فهو بتقديمه لتشيكوف
على مسرح الفن فى موسكو لم يفسره تفسيراً يتلاءم معه بل
يتلاءم مع الجو العام السائد فى ذلك الوقت .. ومن هنا سر
نجاح تشيكوف على يدى ستانسلافسكى وهو النجاح الذى لم
يرض عنه تشيكوف على الإطلاق .

وتشيكوف يصف الكاتب العظيم بأنه موضوعى ولكن لا بد له
من رؤية معينة فهو لا يحاكي الواقع وإنما يخلق خلقاً جديداً ،
وهذا الخلق ليس صورة للواقع كما هو رغم أنه يركز عليه .. وقد
سفهت الناقدة الروسية سازونوفا آراء تشيكوف فى وظيفة الفن
الاجتماعية وهى الآراء التى كان قد أرسل بها إلى صديقه
الصحفى الناشر سوفورين فى ديسمبر سنة ١٨٩٢ فرد تشيكوف
يقول : « أن الانسان الذى يقنع بالواقع كما هو لافرق بينه وبين
البقرة » .

ومع إصرار تشيكوف على وجود رؤية الكاتب المسرحى ،
فنحن لانجد هذه الرؤية تتمثل فى خطب أو مواعظ منبرية
أو فكرة أو مجموعة أفكار مجردة تبنى عليها المسرحية كما فى معظم
مسرحيات برنارد شو ومسرحيات بريخت وسارتر وغيرهم . بل

نجد هذه الرؤية عند تشيكوف جزءاً لا يتجزأ من الصورة التي يعرفها وهي صورة خالية من الصخب، ومن الشاذ ومن اللون الفاقع تملئها فلسفة العادى. ومع ذلك فهي صورة درامية بالمعنى الأصيل للكلمة.. وليست صورة عناصر الدراما فيها ضئيلة لأن أحداثها ليست غليظة أو ألوانها ليست فاقعة كما هو الحال فى المرح التجارى الذى تعودده عامة الناس.

والذى أريد أن أؤكد فى هذا الباب أن تشيكوف كان حريصاً على درامية المسرح كل الحرص. فقد كان يعتبر السبب الوحيد لكتابة المسرحية هو أن تمثل على المسرح. وكان عليا بشئون المسرح الفنية كل العلم، دائم التردد عليه والكتابة عنه كناقده ولو أنه لم يحترف النقد وقد كان حريصاً على عدم نشر مسرحياته قبل أن تمثل، فقبل أن تجرب عليها التدريبات لم يكن يعتبرها قد استكملت مقوماتها المسرحية. وتشيكوف يعتبر أن للبناء المسرحى الاهمية الأولى.. وهذا البناء يجب أن يكون بناء موضوعياً للغاية. فالعنصر الشخصى رغم أنه بذرة الخلق يجب ألا يسيطر أو يتدخل فى النص وقد كتب إلى شقيقه فى ١٨٨٩ يقول «مافائدة أن تكون كل الشخصيات تشبهك؟ من يهتم بك أوبى؟ أوبارائك».



وكان يؤمن بدور المؤلف فى العرض المسرحى . فلم يكن يخضع لتفسيرات المخرجين أو يعتقد أن لهم الحق فى تفسير النص . وقد كتب يقول « المؤلف هو صاحب المسرحية وليس المخرج أو الممثلون .. وتوزيع الأدوار من حق المؤلف مادام موجوداً » .. ورغم تمسكه الشديد بمسرحة الفن الدرامى فهو ينصح بالآلا يصبح المؤلف المسرحى محترفاً بمعنى أن تصبح الحيل المسرحية أهم من النص المسرحى فالكاتب المسرحى يجب أن يكون قبل كل شىء فناناً وشاعراً ، ويجب أن يغزو المسرح ولا يدع المسرح يغزوه .. ومع ذلك كان إحساس تشيكوف بالمسرح إحساساً واعياً للغاية ، فعلى قدر المسرح الموجود يجب أن يكون النص . وهو يقول :

« يجب ألا تضع مسدساً محشوا على المسرح مادام لا يوجد من يستطيع أن يطلقه » .

وقد يكون هذا نظرياً سليماً ولكنه لم يتحقق من الناحية العملية ، فالمسدس الذى حشاه تشيكوف فى مسرحياته الأربع الأخيرة وهى « الطائر البحرى » و « فانيا » و « الشقيقات الثلاث » و « بستان الكرز » لم يستطع حتى ستانسلافسكى نفسه أن يطلقه كما يجب أن يطلق .

فقد كان فن تشيكوف المسرحى جديداً فى هذه المسرحيات
وهى المسرحيات التى شرع فى كتابتها بعد ٧ سنوات توقف
اثناءها عن الكتابة للمسرح بعد مسرحياته الكوميديّة الأولى .
وفى هذه المدة درس تشيكوف الأعمال المسرحية الكبرى —
وخاصة المسرح الأغريقى — وخرج إلى العالم بفنه الجديد وهو
الفن الذى يمكن أن نسميه فن الاحداث غير المباشرة ، فهذه
المسرحيات وهى كبرى أعمال تشيكوف تهتم بعرض أثر
الاحداث على الشخصيات — لا الاحداث نفسها — وهذا النوع
من الدراما أكثر تعقيداً .. فهى ليست مسرحيات خالية من
الاحداث ولكن الاحداث فيها غير مباشرة . وكما أن تشيكوف قد
طور الأسلوب غير المباشر فى القصة إلى حد كبير كذلك فعل فى
المسرح أوروبياً أكثر .. وفى هذه المسرحيات لا وجود للبطل
الواحد بل كل من فيها بطل .. والحوار فى هذه المسرحيات أيضاً
غير مباشر .. فهو يوحى ويثير أكثر مما يقرر .. ولأن كل شىء غير
مباشر لذلك هناك فى الشخصيات والاحداث غير المنظورة القدر
الكبير فى مسرح تشيكوف شأنه فى ذلك شأن المسرح الاغريقى
القديم .

البناء الدرامى عند تشيكوف

من أهم الأسباب التى جعلت تشيكوف الكاتب الأول
لمسرح موسكو للفن أنه كان من رأى دانشنكو وستانسلافسكى
أنه ينبغى التخلص من التقاليد الفنية التى كانت تسود المسرح
الروسى فى ذلك الوقت ومسرحيات تشيكوف الأربع :
«النورس» و«فانيا» و«الشقيقات الثلاث» و«بستان
الكرز» تؤكد انفصامه عن هذه التقاليد مما جعل الكثيرين يسمونه
كاتباً ثورياً .

من أهم معالم اختلاف مسرح تشيكوف عن المسرح السائد
فى وقته أوالسابق له :

١ — عدم التركيز على عدد قليل من الشخصيات . وقد ظهر هذا منذ كتب «ايفانوف» فى ١٨٨٧ ، إلا أننا نلاحظ أن ايفانوف نفسه دور كبير يغطى على كل الادوار الأخرى فى نفس المسرحية . وهذا ما لم يحدث بعد ذلك فى مسرح تشيكوف أوعلى الأقل فى مسرحياته الأربع الكبرى حيث نجد كل الشخصيات تقريباً لها نفس الأهمية .

٢ — ومن معالم الاختلاف أيضاً خلو مسرح تشيكوف من الاحداث العنيفة . وقد كان المسرح يهتم بالازمات العاطفية الحادة والمشاجرات واعترافات الغرام المؤلمة والخيانات الزوجية وجرائم القتل إلخ .. وفى هذا كتب تشيكوف يقول :

«فى الحياة لانجد الناس دائماً يقتلون بعضهم البعض . أوينتحرون أويمارسون اعترافات الغرام .. ولاهم كذلك يقضون وقتهم فى المناقشات الذكية اللامعة .. ان ما يشغلهم حقاً هو الاكل والشرب والمغازلة والكلام الغبى التافه . وهذه هى الأشياء التى يجب أن نعننى بتصويرها على المسرح .. فالمسرحية يجب أن تصور الناس وهم يصلون ويرحلون ويتناولون العشاء ويتكلمون عن الجو ويلعبون الورق .. ولنجعل كل شىء على المسرح يبدو معقداً كما هو فى الحياة وبسيطاً كما هو فى

الحياة .. فالناس قد يتناولون العشاء .. ولكن هذا لا يمنع أنهم في نفس الوقت يبنون سعادتهم أو يحطمون حياتهم ..» .

ومثل هذا الرأي كثير في خطابات تشيكوف ، ولو أننا نلاحظ أن مسرحياته الأولى — مسرحيات الاحداث المباشرة — «ايفانوف» و«شيطان الغابة» التي حولها فيما بعد إلى «فانيا» .. لم تكن خالية تماماً من بعض الاحداث العنيفة . وأحداث غير الحياة العادية مثل اعترافات الغرام أو الانتحار .

ولكن في «النورس» يبدو أن تشيكوف استطاع للمرة الأولى أن يقدم عينة مما يريد أن يقدم .. ففي هذه المسرحية كما فيما تلاها من مسرحيات يميل إلى تجنب التركيز على الأحداث الدرامية المثيرة .. والشخصيات في أغلب الأحيان ينصب اهتمامها على التفاهات .. ونحن نحس فقط بين الحين والحين بالتغيرات التي تطرأ على علاقات الشخصيات بعضها ببعض أو على حياة بعضها .

فشلاً حياة نينا وماعانتها من علاقتها مع تريجورين وهجرانه لها — كل هذا لا نراه على المسرح ، ونفس الشيء يحدث بالنسبة لمحاولة تريبليف الانتحار مرتين ولو أن تشيكوف يدعنا نسمع صوت الرصاص في المرة الثانية .

٣ - ومن معالم ثورية تشيكوف أيضاً تجنبه للأشكال الشخصية المسرحية السائدة وهو يقول فى هذا :
«ضباط على المعاش بأنوف حمراء طويلة .. أو كتاب يموتون جوعاً .. أزواج معدومات يقتلن السل يوماً بعد يوم .. أوفتيات كلهن حماس .. أو ممرضات قلوبهن مليئة بالرحمة . كل هؤلاء قد استهلكوا فى المسرح ويجب تجنبهم» .

ومع أن السائد فى مسرح تشيكوف شخصيات جديدة لها معالمها الواضحة إلا أنه كان حريصاً كل الحرص على ألا تفسر هذه الشخصيات فى أى ضوء تقليدى فكان يصدر تعليماته مثلاً بأن لوباخين فى «بستان الكرز» يجب ألا يفهم على أنه تاجر تقليدى .. أو الخال فانيا على أنه مزارع عادى .. أو الضباط فى «الشقيقات الثلاث» على أنهم ضباط عاديون تقليديون .. فكل هؤلاء وغيرهم - كان تشيكوف يؤكد المرة بعد الأخرى - إنما «هم أناس عاديون بسطاء ويجب أن نلعبهم ببساطة وصدق» .

٤ - من معالم مسرح تشيكوف أيضاً عدم المباشرة فى معالجة الكثير من المواقف .. وعدم المباشرة هذه مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بأسلوب تشيكوف فى اظهار شخصه وكأنهم يتكلمون كلاماً عادياً فى أوقات تكون رؤسهم مشحونة بأفكار أو مشروعات هامة .. ومن الأمثلة على ذلك الحوار الذى يقع بين

لوباخين وفاربا فى نهاية «بسان الكرز» حيث كلاهما يعلم أن هذه هى اللحظة المناسبة لكى يتقدم لوباخين بطلب يد فاريا وأنه لو فاتت هذه الفرصة فلن تعود ومع ذلك فالحوار الذى يقوم بينهما ليس إلا مجرد تعليقات عابرة عن الجوى، وأن الترمومتر مكسور وأن فاريا قد نسيت بعض الأشياء وهى تحزم أمتعتها ومع ذلك فالموقف مشحون وهذه الشحنة تؤثر فى المتفرج أكثر بكثير مما لو كان تشيكوف قد عبر عنها تعبيراً مباشراً ومع ذلك نجد تشيكوف أحياناً وأحياناً كثيرة يلجأ إلى المباشرة عندما تحين المناسبة، وخاصة عندما يزود المتفرج بالمعلومات، فبدلاً من أن يقدم هذه المعلومات عن طريق الحوار كما هو معروف نجده يجعل الشخصية نفسها تقدمها.. ونحن نعلم ونذكر تماماً أن هذه المعلومات تعلمها الشخصية الأخرى فمثلاً فى «الشقيقات الثلاث» نجد أولجا تقول لا يرينا أشياء لاشك أن إيرينا تعرفها.. فهى تقول :

«مات أبى منذ سنة تماماً.. فى نفس اليوم : ٥ مايو.. وكان جنرالاً.. وقد تولى أبى قيادة كتيبة وغادر موسكو معنا منذ ١١ سنة».

بل أن الكثير من الشخصيات تقدم نفسها بنفسها للمتفرج فى بعض مسرحيات تشيكوف.

ولكن سواء اتبع تشيكوف الأسلوب المباشر أو غير المباشر فقد كان دائماً مشحوناً بالمعنى . وفي هذا يقول ستانسلافسكى :
«تشيكوف يلتقى بألوان من الأفكار والحالات النفسية ذات الجوانب المتعددة التي لا يبدى فيها تشيكوف رأيه ، ولكن لعل هذا هو السبب في أننا نراها بوضوح ، أونحسها ونحس كيانها في أنفسنا كعوامل شاسعة لها ما يميزها عن غيرها » .

وقد كان ستانسلافسكى يرى أن مسرحية « كالشقيقات الثلاث » كانت مشحونة بالمعاني لدرجة أنه لو قدمها مئات المرات ففي كل مرة سيكتشف فيها معنى جديداً .

ولقد أدى اختلاف مسرح تشيكوف عن غيره من المسارح ..
أوعلى الأقل أدت جودة تشيكوف إلى أن يطلق عليه النقاد مسميات مختلفة ففي السنوات التي تلت موته مباشرة أصبح مسرح تشيكوف في نظر الكثيرين منهم مسرحاً غنائياً والدراما فيه دراما داخلية أو كما سماها بعضهم دراما التيار الذي تحت سطح الماء ثم شاع بين النقاد أنه مسرح جو .. وهو جو يعتمد كما يقولون على إثارة ذكريات الماضي وآمال المستقبل والحالة النفسية التي توافق عدم التوفيق في الحب .. أو الحب الفاشل ..
والحالة النفسية أيضاً التي توافق أحلام الماضي التي لم تتحقق وآمال المستقبل التي مازالت وستظل بعيدة . هذه هي سمات

أوثيمات مسرح تشيكوف كما يراها أغلب النقاد وهى ثيمات يلجأ تشيكوف إلى إبرازها مستعيناً بلامح من الطبيعة مثل البحيرة فى «النورس» أو البستان فى «بستان الكرز» ، فهذه الملامح الطبيعية هى فى حد ذاتها شخصيات مسرحية تلعب دوراً هاماً فى المسرحية وليست مجرد منظر تقع فيه الأحداث .

وكل هذا صحيح دون شك .. فأحلام الماضى التى لم تتحقق موجودة بكثرة فى مسرحيات تشيكوف واليأس والألم وحالة الضياع الناتجة عن هذا تعبر عنها الشخصيات فى حرية تقرب من المباشرة ..

فى النورس نسمع الحوار التالى :
ميدفيدنكو: لماذا ترتدين الملابس السوداء ؟
ماشيا : لأننى فى حداد على حياتى

وفى «الشقيقات الثلاث» أندرو يخاطب نفسه فى مونولوج طويل يقول فيه :

«آه أين ماضى ؟ أين اختفى ذلك الزمن الذى كنت فيه شاباً .. سعيداً .. ذكياً عندما كانت أفكارى دقيقة نبيلة وعندما كان الأمل يضىء الحاضر والمستقبل ؟ ولماذا قبل أن نبدأ نعيش

نصبح تافهين .. كسالى .. عديمى النفع .. لانبالى بشىء ونبعث
على السأم فى نفوس الاخرين .. أشقياء» ؟ .

وفى «النورس» نسمع سورين يناجى نفسه :
«فى صباى كنت أنوى أن أكون كاتباً ولكنى لم أكتب
شيئاً .. وكنت أريد أن اتحدث بفصاحة ولكنى كنت أنفر
الناس بكلامى .. وكنت أريد أن اتزوج ولكنى لم أفعل ..
وكنت أريد أن أعيش فى المدينة .. وها أنا الآن أقضى بقية
أيامى فى الريف» .

إن أغلب شخصيات تشيكوف دائمة الشكوى ومصدر الشكوى
واحد دائماً .. الضياع الذى ترتب على فوات الفرص .. على
احلام الماضى التى لم تتحقق .

والخال فانيا يبكى على كل مافاته فى ماضيه بما فى ذلك
ضياع الفرصة بالنسبة لحبه لايلينا :

«منذ عشر سنوات قابلتها فى منزل أختى .. كان عمرها
سبعة عشر عاماً وكنت فى السابعة والثلاثين . لماذا لم أقع فى
حبها حينذاك وأتقدم لخطبتها ! لماذا لم أفعل ذلك ؟ لقد كان أمراً
سهلاً بسيطاً كانت ستصبح زوجتى الآن .. نعم وعندما تهب
العاصفة كنا سنستيقظ من النوم معاً وكان الرعد سيفزعها
وكنت سأخذها فى أحضانى وأهمس فى أذنها لا تخافى» .

عدد ضئيل جدا من شخصيات تشيكوف نجدها راضية عن ماضيها.. عن مصيرها.. عن حياتها ولكن باستثناء دكتور دورن في «النورس» ودكتور أستور في «فانيا» فهذه الشخصيات الراضية.. الناجحة.. القانعة بمصيرها.. هي شخصيات تافهة في نظر الجميع إلا في نظر أنفسهم.. مثلاً سربياكون في «فانيا» نصاب.. والمدرس سربياكوف السخيف الثقيل الظل في «الشقيقات الثلاث»، والخدام المغرور ياشا في «بستان الكرز».

ولقد أدى هذا ببعض النقاد إلى أن يصفوا تشيكوف بالتشاؤم بل أن في أثناء حياته كان بعض النقاد في روسيا يقرنون بينه وبين الخالة فانيا.. ولكن الحقيقة أن تشيكوف بدلاً من أن يتعرف على نفسه أو يصورها في شخصياته الحزينة البائسة كان في الواقع يسخر أو على الأقل يضحك من هذه الشخصيات.. هكذا كان بعض النقاد يتصورون تشيكوف.. ولكن هذا أيضاً تصور خاطيء وربما كانت حيرة النقاد ترجع إلى بساطة تشيكوف.. فكل ما كان يفعله هو أن يقدم لنا على المسرح أشخاصاً عاديين في ظروف عادية.. وسواء أكان يسخر منهم أم يتعاطف معهم وهو في أغلب الأحيان يفعل الاثنين معاً

إلا أن نظرتهم إليهم لم تكن على الإطلاق نظرة استحسان أو نظرة استهجان .

وهنا أريد أن أقف لحظة لتأمل .. بعض ماقلناه .. أو بعض ماقاله النقاد عن تشيكوف هل هو صحيح ؟ حقيقى ؟ أو مبالغ فيه ؟ أغلبه حقيقى ولكنه ليس الحقيقة كلها .. حقيقة فن تشيكوف المسرحى .. هذا الفن الذى حير النقاد ومازال يحيرهم لأنه فن فريد .. لا يملكه ولا يستطيع إلا تشيكوف نفسه بل ولم يستطع أحد من بعده أن يقلده وقد صدق سمرست موم ولو أن رأيه غالباً لا يعتد به عندما قال أن تشيكوف سواء فى القصة القصيره أو المسرح فريد مستقل عن كافة الكتاب .

ولنعد إلى النقاد وإلى أولاً وقبل كل شىء الاسطورة التى تقول أن مسرح تشيكوف خال من الاحداث .. أى أنه مسرح غير درامى فليس هناك ما هو أبعد عن الصحة والحقيقة فى هذا . فى ١٨٨٨ كتب تشيكوف إلى الكاتب ايفان ليونتييف يقول : « يجب ألا يستريح القارىء يجب أن يظل معلقاً .. » وبعد أن كتب « الطائر البحرى » أو « النورس » رأى مسرحية للكاتب النرويجى بييجورنسن وكتب إلى أحد اصدقائه يقول أنها لا تصلح للمسرح لان ليس بها أحداث ولا شخصيات حية . وهذا أحسن

رد على من يقولون أن تشيكوف لا يهتم بالأحداث . فقد كان كاتباً مسرحياً بالطبيعة بل أن أهم ما يميزه عن غيره من كتاب القصة أن قصصه درامية في البناء وفي الحوار.. وفي صباه في بلدته تاجانروج ظهر تشيكوف على المسرح كممثل ممتاز وهو تلميذ في المدرسة.. ولم يكن ينظر إلى الدراما على أنها مجرد أدب.. بل هي أولاً وقبل كل شيء مسرح . وعندما أراد أحد الناشرين نشر مسرحية «شيطان الغابة» كتب إليه تشيكوف يقول أنى لا أعتبر أية مسرحية صالحة للنشر إلا بعد أن أراجعها في البروفات ، وقد كان يعتبر السبب الوحيد لكتابة أية مسرحية أن تمثل على المسرح حتى أنه يقول في إحدى رسائله أنه على استعداد لأن يغير الحوار في مسرحية «ايفانوف» وقام بالدور الرئيسي ممثل غير الممثل الذى عهد به إليه فعلى قدر المسرح الموجود يجب أن يكون النص ، ولكن رغم تمسكه الشديد بمسرحية الفن الدرامى فهو ينصح ألا يصبح المؤلف المسرحى محترفاً.. بمعنى أن تصبح الحيل المسرحية أهم من النص.. فالكاتب المسرحى يجب أن يكون قبل كل شيء فناناً وشاعراً وهو يجب أن يغزو المسرح ولا يدع المسرح يغزوه.

وانتقل بعد ذلك إلى بعض سمات مسرح تشيكوف التى حيرت النقاد، فبدون شك كان تشيكوف يهتم بالأحداث

وبالشخصيات فى مسرحة اهتماماً لا يقل ان لم يكن يزيد على
اهتمام الكثيرين من كتاب المسرح التقليديين فما الذى دعا بعض
النقاد بل أغلبهم إلى الاعتقاد بأن مسرح تشيكوف خال من
الأحداث الدرامية ؟ .

لكى نجيب عن هذا السؤال يجب أولاً أن نفحص ماهية
هذه الأحداث التى كان يهتم بها تشيكوف .. واقعية تشيكوف
أمر معروف ولكنها واقعية من نوع معين فقد كان حريصاً على
أن يصور الحياة العادية .. حياة كل يوم .. ولكن هل كان يبنى
من وراء تصوير الحياة العادية مجرد التصوير ؟ لا .. لقد كانت
له فلسفة هى ما يمكن أن نسميها فلسفة العادى فقد كان يرى
أن الحياة العادية أوالتى تبدو عادية هى التى يمكن فيها كل
شئ .. سعادتنا وشقاؤنا آلامنا وأفراحنا ، آمالنا وأحلامنا ما يتحقق
وما لم يتحقق .

ومن هنا ثورة تشيكوف على الدراما ذات الأحداث الصاخبة
المثيرة فلم تكن هذه الثورة رغبة فى التجديد أو الخروج على
المألوف وإنما تنبع من نظرية معينة للحياة وللفن . فلكى نفهم
الحياة . لكى نفهم أنفسنا وغيرنا يجب أن نصور الحياة فى
مظهرها العادى وفى وقعها الرتيب فمن خلال هذه الصورة .. من
خلال عادية الحياة ومألوفها نستطيع أن نفهمها وأن نفهم

أنفسنا .. فما يحدث ليس بالمهم فى نفسه وإنما المهم هو ما وراء
ما يحدث .. أو بمعنى آخر ما يحدث خلال ما يحدث كل يوم .. هذا
هو كل شيء .. وهذا هو ما كان تشيكوف يعنى به ، أن يعطينا
صورة لمظهر الحياة العادية برتابتها وتفاهتها ووقعها البطيء وعاديتها
ولكن من خلال هذه الصورة نستطيع أن نستشف الكثير وأن
نرى الكثير مما لم نكن نحلم أن نراه .. ما لم نكن نتوقع أن
نراه .. فرغم إيهامنا إيهاماً تاماً بأن مانراه على خشبة المسرح
أمامنا ليس إلا الحياة العادية المألوفة وأن هذه المادة التى صيغت
منها المسرحية ليست إلا المادة العادية التى صيغت فيها حياة
كل منها .. ليس فيها جديد إلا أننا نرى من خلال هذا الإيهام
كل ما هو جديد .. نرى حقيقة أنفسنا وحقيقة حياتنا .. وفى هذه
المفارقة بين المظهر والواقع بين الوهم والحقيقة بين المؤلف وغير
المالوف بين العادى وغير العادى .. فى هذه المفارقة الصارمة
رغم أنها كامنة متضمنة. هادئة يكمن الشعر فى مسرح تشيكوف .

فليس حقيقياً أن مسرح تشيكوف غنائى وليس حقيقياً أنه
خال من الأحداث الدرامية ولكنه استطاع أن يوهنا أكثر مما استطاع
أى كاتب آخر بأن ما يعرضه على خشبة المسرح ليس إلا الحياة
العادية فى مظاهرها المألوفة ولكن وراء هذا المظهر تكمن أحداث
هى صاحبة الأهمية الكبرى لأنها أحداث لا تنبغ ولا تحدد

ولا تتصل بالسلوك البشرى قدر ماتبع وتحدد وتتصل بالعلاقات الانسانية .. علاقة الإنسان بغيره .. بالكون .. بالحياة وبنفسه .

فالسلوك البشرى لم يكن يهم تشيكوف فى ذاته .. ولا فيما يتضمنه من أحكام خلقية واجتماعية — كما هو الحال عند أكثر كتاب المسرح — ولكن فى صلاته بالعلاقات الانسانية سواء كان مصدراً لها أو نتيجة .. فى صلاته بمعنى آخر بالحالة الانسانية .. فحالة الإنسان هى الأساس وليس السلوك إلا مظهراً من مظاهرها .

واهتمام تشيكوف بما هو أبعد وأعمق وأكثر أصالة من مجرد السلوك هو السر فى موضوعيته ، فليست عنده ملائكة ولا أشرار كلهم بشر .. وليست عنده فكرة ينحاز إليها أو ضدها لأن فى الانحياز لفكرة هو باب من أبواب السلوك .

فالجوانب المتعددة لشخصيات تشيكوف تجعل منهم أشخاصاً أحياء لا مجرد شخصيات مسرحية بالمعنى المألوف .. ولذلك يصعب تحديدهم نقدياً ويصعب وصفهم .. وما دام السلوك ليس هو الأساس بل ما دام لا يدخل إلا بقدر ضئيل فى النسيج المسرحى نفسه فهذا أمر طبيعى .. أمر طبيعى أن يصور تشيكوف شخصه المسرحية بجوانبها

المتعددة فهذا جزء لا يمكن أن يتجزأ من مظهر الحياة العادية التي يحاول طول الوقت أن يوهننا بأننا نراها أمامنا على خشبة المسرح .

ولعل موضوعية تشيكوف الكاملة وهى من سمات مسرحه الرئيسية إلى جانب فلسفة العادى وهى الفلسفة التى تميز رؤياه ، لعل هاتين الصفتين هما السبب فى سمات فرعية أخرى من سمات مسرح تشيكوف .. مثل المزج الدائم فى جميع مسرحياته تقريباً بين المضحك والمحزن فهذه الحياة على الأقل فى مظهرها .. دائماً لها أكثر من جانب بل أن الجوانب المتناقضة غالباً ماتقوم جنباً إلى جنب بحيث يصعب تمييز الواحد عن الآخر .

ولعل هذا أيضاً كان من أسباب حيرة النقاد إزاء مسرح تشيكوف فمسرحياته كان يطلق على أكثرها اسم الكوميدي لم يكن من السهل أن تندرج تحت الكوميدي أوالتدراجيدي .. وكم كان تشيكوف يثور عندما يرى أبطاله تبكى وتنوح .. وكم كان يختلف مع ستانسلافسكى فى تفسيره لهم .

ويتصل أيضاً باهتمام تشيكوف بالعلاقات أو الحالة الانسانية أكثر من إهتمامه بالسلوك ، يتصل بهذا خلو مسرحه تقريباً من البطل الواحد فليس هناك خط سلوكى معين يجعل وجود البطل

الواحد ممكنا أوحى مستساغاً .. انما هناك علاقات انسانية ..
وليس هناك أيضاً اتجاه فكرى معين .. أعنى عقائدى يمكن أن
يجسمه البطل الواحد كما يحدث فى كثير من المسرحيات الحديثة
خصوصاً .

كان تشيكوف بالطبع لا يعرف الانحياز .. فى خطاب له فى
١٩٠٠ كتب يقول : « أنى لا أعتقد فى شيء .. ولكن ربما
كانت تعاليم تولستوى أقر شيء إلى قلبى .. » .

وفى خطاب لزوجته أولجا تصف شخصيته كالتالى :
« أنت محظوظ .. فأنت دائماً هادىء ولا شيء يقلقك .. ويبدو
لى أحياناً أن شيئاً ما لا يمكن أن يؤثر فى عواطفك .. وليس
هذا عن ضعف أو عدم مبالاة منك ولكن لان هناك شيئاً ما فى
شخصيتك يجعلك لا تقيم وزناً كبيراً لاية مشكلة من مشاكل
الحياة العابرة » .

وطببعى أن يسير إلى جانب عدم الانحياز اتجاه معاد للوغط
والتبشير والافصاح . كتب تشيكوف عن جوركى يقول :
« جوركى موهوب .. ألوانه صادقة وقوية .. ولكن لاضابط له ..
انه لا يعرف الضوابط .. ولذلك فهو أحياناً صاخب .. خطابى
وهذا لا لزوم له » .

وكان من الطبيعي أن يكتفى تشيكوف بالصورة كما رسمها - توحى بالرؤيا - وتوحى بها من بعيد - دون أن تفصح عنها أو تحاول الافصاح .. وكان من الطبيعي أيضاً أن يلجأ تشيكوف تمشياً مع رؤياه بفلسفة العادى وماتبعا من حياد وموضوعية .. أقول كان من الطبيعي أيضاً أن يلجأ إلى الحوار غير المباشر وإلى ما هو أكبر من هذا .. وهو الحدث غير المباشر ..

والناقد دافيد ماجرشاك فى كتابه القيم «تشيكوف: الكاتب المسرحى» يقسم مسرحيات تشيكوف إلى قسمين: مسرحيات ذات الحدث المباشر وهى المسرحيات الأولى: «الخطوبة والجلف» و«الحفلة» وغيرها من المسرحيات القصيرة الفودفيل - وكذلك مسرحيتى «شيطان الغابة» و«ايفانوف»، ثم مسرحيات الحدث غير المباشر وهى المسرحيات الأربع على الترتيب: «النورس» و«الحال فانيا» و«الشقيقات الثلاث» و«بستان الكرز» .. ورغم سلامة هذا التقسيم فإن فيه بعض الخلل .. إذ أنه بصرف النظر عن البناء الدرامى لمسرحيات الفودفيل القصيرة التى كتبها تشيكوف فى أوائل حياته الفنية «وهذه طبعاً مختلفة»، أقول بصرف النظر عن هذه نجد أن الفروق بين «شيطان الغابة» و«ايفانوف» من جهة والمسرحيات الأربع الكبرى من جهة أخرى . فروق تكات أن تكون غير ملموسة

وليس هنا معرض الحديث عنها .. فهو حديث طويل وكان يكفى الناقد أن يقول أن تشيكوف لجأ إلى الحدث غير المباشر منذ « شيطان الغابة » و « ايفانوف » وأن هذا الأسلوب قد اتضح أكثر فى المسرحيات الأربع الأخيرة .

ويعتقد دافيد ماجاراشاك .. أن النمط الدرامى لهذه المسرحيات ذات الحدث غير المباشر هو نفس النمط الاغريقى القديم .. بعناصره المألوفة وهى : الرسول الذى يخبر المتفرجين بما حدث خارج المسرح ، وهناك أيضاً عنصر الوصول والرحيل الذى يقدم حدثاه خارجياً .. وعنصر الكورس الذى يعلق على ما يحدث وعنصر الخلفية الذى يساعد على استكمال غير المباشر عن طريق الأغانى والحكم الشعبية ... إلخ فى بعض مسرحيات تشيكوف وهناك العنصر الهام فى رأى ماجاراشاك وهو عنصر التحول الدرامى ، أو عكس الموقف ، وهو كما يعرفه أرسطو « ينشأ من البناء الداخلى طبيعياً بحيث أن ما يلى يجب أن يكون ضرورياً أو محتملاً كنتيجة لما سبق ويضرب أرسطو مثلاً على ذلك بمسرحية « أوديب » . فالرسول يحضر ليخفف من قلق أوديب بالنسبة لأمه ولكن عندما يكشف الرسول عن شخصية أوديب لأوديب نفسه يحدث أثراً عكسياً .

ويطبق الناقد ماجاراشاك هذا العنصر على مسرحيات تشيكوف ، ففي «النورس» كان الأصل في الموقف أن كونستانتين هو المؤلف المسرحي الذي يبشر بقيم جديدة في حين كانت نينا هاوية من هواة التمثيل تتعثر وهي تعتلى خشبة المسرح لتعلب مسرحية كونستانتين وتنتهى المسرحية بعكس هذا إذ تصبح ممثلة قادرة ، وتحقق ذاتها بالفن وفي الفن ، في حين يفشل كونستانتين في تحقيق ذاته بالفن ، ونتيجة لذلك ينتحر .

وفي «فانيا» الموقف أن البروفسور سيربرباكوف وزوجته ايلينا قادمين ليقيا بالضيعة ، ولكن في النهاية ، يحدث العكس فهما يرحلان .. وهكذا .

وتفسير البناء الدرامي عند تشيكوف بالتحول الدرامي وحده هو في رأيي ناقص ، فمسرح تشيكوف يقوم أساساً على المفارقة وهي مفارقة نجدها عند تشيكوف في البناء والنسيج ، ونجدها أيضاً مفارقة لا تقوم على التضاد ولا على الاختلاف فهذه مفارقات آلية صارخة سقيمة ، ولكن المفارقة عند تشيكوف مفارقة دقيقة .. دفيئة .. أصيلة .. مفارقة درامية بالمعنى الكامل للكلمة ، هي مفارقة تقوم على أساس من التشابه والتضاد معاً : الاشتراك في المعرفة والجهل معاً ، ولكنها تزيد على هذا في أنها مفارقة كامنة في المظهر والجوهر ، في الوهم والحقيقة ، مفارقة في

المضمون والشكل معاً ، فى البناء والنسيج معاً ، لأنها واحد ،
ولأن هذه المفارقة دقيقة .. لأنها عضوية .. لأنها كامنة فهى
لا تتضح للعين المجردة الا بتطور الحدث .. عندما يصل إلى
نهايته .. ومن ثم كانت النهاية عكس الموقف .. من هنا كان
التحول الدرامى أو التطور الطبيعى للحدث الذى يتضمن تغيراً
أساسياً لافى سلوك الشخصية ولا فى جوهر الشخصية نفسها
ولكن فى علاقتها بالآخرين وفى علاقتها مع نفسها وفى علاقتها
بالحياة .

ولعل هذه المفارقة الدقيقة الكامنة العضوية هى الأخرى أحد
الأسباب التى دعت الكثيرين من النقاد قصيرى النظر أن يتهموا
تشيكوف بأنه لم يكن يعنى بالبناء الدرامى ، مع أن العكس هو
الصحيح ، فقد كان تشيكوف دائماً يلح على أهمية البناء
الدرامى .. كان يسميه الهندسة المعمارية للمسرحية .. فقد كان
طبيعياً أن يكون البناء فى نظره كل شىء .. لأنه تجسيم لرؤياه :
لفلسفة العادى .

وبعد ماذا نسمى مسرح تشيكوف ؟ هل هو مسرح فكرة ؟
طبعاً لا إنه فن .. بل هو مسرح غير محدد المعنى .. كأى عمل
فنى جيد .. ولكن عدم تحديد المعنى . أو بالتالى عدم وجود
رسالة محددة المعالم فى مسرحيات تشيكوف لا يدعو .. ولا يجب

أن يدعو إلى تفسيره . فهذا المسرح أكثر من غيره (ومثل مسرح شكسبير) لا يقبل التفسير، لأن التفسير يخرج عن موضوعيته عن رؤياه الرحبة السمة للانسان الكامل : الانسان ككل فالتفسير بالنسبة لمسرح تشيكوف يفرض عليه رؤيا ضيقة محدودة مع أن الأصل في كيان هذا المسرح هو الهروب من مثل هذه الرؤيا .

وإذا كان التفسير لا يجوز في رأيي في المسرحيات الهزيلة ذات الجانب الواحد التي هي مسرحيات الفكرة أو الرسالة فهو لا يجوز إطلاقاً في تشيكوف .. ولذلك أرجو صادقاً أن نقرأ تشيكوف كما هو ولنحاول فهمة كما هو على حقيقته .. ولكن علينا أولاً أن نفتح قلوبنا له ونقبله كما هو .. ونفتح له صدورنا فنحن نستقبل صدرأ رحباً اتسع للعالم بأكمله .

البناء الدرامى فى مسرح العبث

ثلاثة أشياء أعتقد أنها تدل على سذاجة الناقد إذا تعرض
لمسرح اللامعقول أو اللامعنى.. أولها أن يذمه وثانيها أن يفسره
وثالثها وأسوأها فى نظرى أن يحاول أن يحدد له معنى أو بالأحرى أن
ينطقه.

فمسرح اللامعقول يمكن أن نعتبره تعبيراً عن روح العصر
أو عن فلسفة معينة للوجود، ولكنه قبل هذا وذاك يمثل مرحلة
من مراحل عديدة لمواجهة مشكلة المعنى فى العمل الفنى — وهى
المشكلة التى نشأت منذ ظهور العملية فى أوائل القرن الماضى
واستمرت إلى يومنا هذا.

ومسرح اللامعنى — مثل الشعر الحديث — يواجه هذه المشكلة مواجهة علمية — لا عن طريق النظريات الجمالية أو النقدية كما فعل الرومانسيون — ولكن بتقديم أعمال فنية يتضح فيها أن الفن عالم قائم بذاته مستقل عن كل ماعداه بحيث لا يمكن أن يقارن أو يعادل بعالم الواقع .. وبالتالي فعناه يجب أن يستمد من داخله .

فالتبسيط والسذاجة التى اتسم بهما مفهوم الناس للفن منذ ظهور العلمية — أو قل غزو العلمية لمفهوم الفن وبالتالي للأعمال الفنية — أصبح يشكل خطراً على الفن نفسه ، ولذلك فمسرح اللامعنى — مثل الشعر الحديث — هو فى الحقيقة دفاع عن الفن .

والشعر الحديث منذ أن قام بعد الحرب العالمية الأولى بقليل — قد استند إلى نظريات نقدية واسعة النطاق مهد بعضها لظهوره وساعد البعض الآخر على تقبل الناس له ، وشكلت فى مجموعها مدرسة أو ما يشبه المدرسة النقدية وهى التى تنضوى تحت اسم مدرسة «النقد الجديد» .. كان الشعر الحديث اذن أسعد حظاً من مسرح اللامعنى — فمعظم الشعراء الجدد هم نقاد من الطراز الأول ومعظمهم اشتغل بالنقد دفاعاً عن الشعر ، ولذلك أعيد تقييم الشعر فكشف عن جدية الشعراء الميتافيزيقيين وهم

شعراء القرن السابع عشر الذين يتميزون بتكامل الصورة الشعرية وبالتضمين والتلميح بدل التصريح ، وبالتصوير بدل التقرير، وبالتعقيد بدل التبسيط وبالمعنى غير المباشر بدلا من المعنى المباشر.

وحددت أيضاً قيمة شعراء الرومانسية أمثال شلى ووردزورث وببيرون بحيث يمكن أن يقال أن الشعر الأوروبى بعد ظهور قصيدة الأرض الخراب فى ١٩٢٢ ليس هو نفس الشعر قبل ذلك التاريخ.

ولكن ظهور المسرح الحديث أومانسميه مسرح اللامعقول : أو اللامعنى — بعد الحرب العالمية الثانية بقليل لم يصاحب حركة نقدية تقدمه للناس مثلما حدث فى الشعر الحديث ، وليس بين كتاب هذا المسرح من النقاد غير يونسكو وبيكيت إلى حد ما .. ولم يظهر فى المكتبة الأوربية فيما عدا مقالات متناثرة غير كتاب واحد يمكن أن نعتبره دراسة وافية لمسرح اللامعقول وهو الكتاب الذى ظهر تحت هذا العنوان لمؤلفه الكاتب الهنغارى الأصل مارتىن ايسلن ، ولذلك فليس من المستغرب أن يختار الناس فى فهم مسرح اللامعقول وأن يذهبوا فى تفسيره مذاهب شتى فيلجأون إلى الظروف الاجتماعية أو المذاهب الفلسفية أو غير ذلك من الدروب التى يجأ إليها النقاد عامة عندما يصعب عليهم

إدراك شكل فنى جديد فيزيدون الأمور تعقيداً.. إذ أنه مهما أخذنا فى الاعتبار أثر المجتمع أو الفلسفة على الفن فإن هذا قد يعلل ظهور الشكل الفنى الجديد ولكنه مع ذلك يعجز عن شرحه فما لا شك فيه أن الظروف الاجتماعية التى خلفتها الحرب العالمية الأولى والثانية من تشتت وفرع وضياع إلى آخر ما يمكن أن يقال فى هذا الباب كان لها بعض الأثر فى توجيه الكتاب إلى موقف معين من الحياة والوجود.. فأصبحوا مثلاً ينظرون إلى الكون على أنه وليد الصدفة وأن كل شىء فيه إنما يقوم على التناقض وأن النواميس التى تحكم الكون والتى كان يدين بها القرن التاسع عشر هى فى الحقيقة لا وجود لها، وقد يعكسون هذه النظرة فيما يكتبون، وقد يفسر هذا مسرح اللامعقول من الناحية الاجتماعية أو الفلسفية ولكنه لا يفسره من الناحية الفنية.. فالمشكلة هى فى الأصل مشكلة المعنى.. وكما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر الرومانسى فى أنه لا يعطينا نتيجة التجربة أو حصاد التجربة بعد أن منطقها العقل بل التجربة نفسها، كذلك اللامعقول لا يؤمن بمنطقة التجربة أو بتصفيتها عقلياً لأن هذا من شأنه أن يزيّف التجربة.

ويقول يونسكو أن الدراما منذ الاغريق تسير فى طريق واحد لم يتغير وهو عرض مشكلة وإيجاد حل لها، فهى كالقصة

البوليسية تتطور من نقطة إلى النقطة التى تليها ، والكاتب المسرحى هو المخبر الذى يكشف عن المشكلة إلى أن يجد لها حلاً .. واخضاع الحياة للمنطق يزيّفها - فى رأى يونسكو - لأن الحياة ليست بهذه البساطة ولأنها مليئة بالمتناقضات سواء فى الوجود الاجتماعى أو الوجود الكونى .

والشكل المنطقى الذى تخضع له الدراما التقليدية خطأ فى نظر المسرح الجديد لأنه مفروض على الحياة وليس نابعاً منها .. ولذلك فمسرح اللامعقول يقوم على الشكل الكيفى لا المنطقى .. وأى تفسير له يبنى على الشكل المنطقى لا بد وأن يكون تفسيراً خاطئاً .

والغاء الشكل المنطقى يفسر الكثير من سمات مسرح اللامعقول ، فإدما قد أحلنا محله الشكل الكيفى فلا وجود فى المسرحية للتطور ولا وجود للشخصية بالمعنى المألوف ولا وجود للزمن ، وإيصال المعنى لا يمكن أن يكون عن طريق التسلسل المنطقى أو مطابقة الواقع أو مشابهته كما هو فى المسرح التقليدى أو الاقناع الفكرى كما هو فى مسرح بريخت ، بل عن طريق الهزة الدرامية أو الانفجارات الشاعرية ، ومادام الشكل المنطقى غير موجود فالمسرحية لا تمثل قصة تتطور بقدر ما تمثل صورة ثابتة تعرض وهذه الصورة المليئة بالمتناقضات التى تضحك وتبكي هى

كالأحلام صورة رمزية، وهى لا يمكن أن تلخص أوتعادل بشيء ولكنها يمكن أن ترمز إلى أى شيء.. وهى تمثل الحقيقة لا الواقع ولذلك فلها أكثر من معنى يوحى به ولا يفصح عنه.. معنى يحس ولا يستخلص من المنطق المألوف للأشياء.. تماماً مثل الحلم، ومثل الحقيقة نفسها التى لا يمكن أن تحدد أوتقيد أوتقاس بالمعادلة أوبالنسبة إلى أى شيء آخر غيرها.

ولذلك ففسرح اللا معنى هو مواجهة لشكلة المعنى بشطريها المعروفين.. هل معنى العمل الأدبى يستمد من مدى مطابقته للواقع؟ أو هل معناه يستمد من مدى عرضه لفكرة معينة؟ وفى كلا الحالتين نلاحظ أن معنى العمل الأدبى يستمد من قياس أومقارنة هذا العمل بشيء آخر خارج عنه وهذا ما يرفضه المسرح الجديد كما يرفضه الشعر الجديد.. فقيمة العمل الفنى ليست نسبية بل مطلقة.. ومعناه لا يستمد من خارجه بل من داخله تماماً كالكائن الحى.. ثم هو بعد ذلك له أكثر من معنى.. وهو فى الواقع ليس معنى بالمفهوم المنطقى لأن العمل الفنى أيضاً كائن عضوى وليس من المعقول أن يعادل الكائن الحى أويترجم إلى حقائق أو أرقام مهما كانت هذه الحقائق والأرقام.

ولذلك فمشرح الالامعنى هو دفاع ضد العلمىة مثل الشعر الحديث والفن الحديث. وهذا الدفاع ضرورى لامتداد حياة الفن فقد أصبحنا نقيس الأعمال الفنية — نتيجة للمفهوم العلمى — بمدى مطابقتها للواقع أو بمدى قدرتها على عرض قضية أو مشكلة وتحديدھا فى معنى أو مفهوم واحد، وبذلك أصبح الأدب نوعاً من اثنين إما أدب المحاكاة أو الصورة الفوتوغرافية، وإما أدب الفكرة الواحدة أو الأدب الحسابى أو واحد + واحد = اثنين ولكن الحقيقة أكثر اتساعاً وشمولاً وتعقيداً من الواقع أو من الفكرة الواحدة التى تحد الحقيقة وتحيلها إلى عملية حسابية تخضع للمنطق.

ويوضح يونسكو الفرق بين الحقيقة والواقعية فيقول :

«إن الحقيقة التى يصورها الخيال لها معنى أكثر من الواقع الذى يبدو لنا فى حياتنا اليومية.. ولذلك فالواقعية من أى نوع لا تقوى على تصوير الحقيقة بل تزيفها.. باختصار (تسخطها).. لأن الحقيقة ليست فيما يبدو أننا نفعل بل فيما نحلم وفيما نتخيل وفيما نخفى.. وفى كل هذه الأشياء مجتمعة وما يصنعه الخيال تتحكم فيه قوانينه الخاصة به النابعة من رؤياه.. وهذه القوانين هى قوانين الحقيقة الكلية المطلقة.. ولذلك فالمبرر الوحيد للعمل الفنى ليس المعنى المحدد الذى نستخلصه منه بل العمل الفنى

نفسه .. والعمل الفنى يستمد كيانه من ذاته فقيمته مطلقة تماماً
مثل الشجرة — كما يقول يونسكو — التى لا يمكن أن تفصح عن
نفسها إلا بكونها شجرة .. والعمل الفنى ليست له قيمة نسبية
لأنه ليست له قيمة تعبيرية أو تمثيلية .. فالعمل الفنى لا يمثل إلا
نفسه ولا يعبر إلا عن نفسه ولا يقول وإنما يكون» .

ولذلك ففسرچ اللامعقول يرفض أن يكون للفن نفس
خصائص ما هو غير فن ، فهو ثورة على المعنى المحدد المقيد ، المعنى
العلمى . واتجاه إلى المعنى الغير محدد ، المعنى الرحب الذى
لا يقوم على الصورة وحدها ولا على الفكرة وحدها بل على
الصورة والفكرة معاً ، لا كما هما فى الواقع ولا كما يمكن للعقل
إدراكهما ولا بحيث يمكن أن نتبين الواحدة من الأخرى — بل
على الصورة والفكرة معاً فى كيان واحد لا يمكن أن نتبين فيه
الواحدة من الأخرى .. على التجربة نفسها لا كما حدثت فى
الواقع بل كما هى فى الوجدان .. كرؤيا .. كحلم نسجه الخيال
ورقبه .

ودراما اللامعقول هى ثورة على المعقولة المزيفة التى يفرضها
المفهوم العلمى على الفن وهى ثورة لا على مضمون هذه
المعقولة فحسب بل وعلى شكلها أيضاً .. ولقد ثار من قبل
كتاب مثل البير كامى على مضمون المعقولة العلمية فى الفن

ولكن مسرح اللا معقول لا يكتفى بهذا .. فلكى تكون الصورة واضحة ومقنعة ومطابقة للحقيقة يجب أن تكون طريقة عرضها أيضاً مطابقة للحقيقة .. وهى الحقيقة الفنية التى لا يمكن أن تقيد بمعنى واحد .. حقيقة التجربة نفسها كما عرفها الخيال لاصصاد التجربة بعد أن منطقها العقل .

ودراما اللا معقول أو اللا معنى هى بذلك ثورة على أدب الدعاية والفكرة مثل مسرح برنارد شو أو المشاكل الاجتماعية والفلسفية للمنطقة التى يجد لها الكاتب حلاً فى النهاية مثل مسرح أبسن .. وهى عودة إلى المسرح الشعرى مثل مسرح شكسبير، ولكن برؤيا جديدة أو إلى المسرح الاغريقى ولكن بالصورة المقلقة المضحكة المبكية القائمة على الهزات الدرامية بدلاً من الاسطورة التى تتطور من نقطة إلى النقطة التى تليها . وإنما يجمع مسرح اللا معقول مع المسرح الاغريقى أو مسرح شكسبير شىء واحد .. وهو عدم انفصال المعنى عن الصورة .. فالصورة هى كل شىء .. ومع ذلك فهى ليست شيئاً واحداً .

ولا يعنى هذا أن مسرح اللا معقول هو دعوة إلى الفن للفن كما يتصور البعض .. فليس هناك ما هو أبعد من هذا عن أدب اللا معقول .. فهو ليس مسرحاً للزينة أو الترفيه بل هو مسرح جاد وأصحابه يعتبرون أنفسهم مسئولين عن القيمة الانسانية

العليا.. ولذلك فهم يعرضون لقضايا انسانية كبرى ولكن بتركيبة فنية أوتعقيد فنى بعيد عن السذاجة والتبسيط.. ولذلك فهو دعوة إلى أن يكون الفن فى خدمة الحقيقة المطلقة لا الحقيقة النسبية التى تتمثل فى الواقع أوفى الفكرة المجردة العارية المحدودة الأفق.

ولأن مسرح اللامعقول هو ثورة على المعقولة بمعناها العلمى.. فهو دعوة لا إلى الفن للفن بل أن يكون الفن فناً له وظيفة الفن ورؤياه ووسائله التى تجعل معنى العمل الفنى أكثر تعقيداً وأنمى وأوسع وأرحب وأعمق وأشمل وأقرب إلى الوجدان وأكثر اتصالاً بروح الكون ووجود الانسانية من المعانى العملية المحدودة الكيان الخاضعة للمنطق الشكلى.

وبعد هذه المقدمة فلنحاول الآن أن نتبين بعض خصائص البناء الدرامى فى مسرح العبث

إن مسرح العبث فى أصله هو بحث عن الحقيقة ذات الجوانب المتعددة— وهى الحقيقة التى توجد على أكثر من مستوى، وعلى أكثر من شكل فى نفس الوقت. وبالتالي فمسرح العبث يسعى إلى أن يقيم أويعيد إقامة الحقيقة الشعرية. فالشعر فى أساسه يعبر عن الحقيقة ذات الأبعاد المتعددة— وذات الظلال للمعانى التى لا يمكن تحديدها.

ولذلك فمن البديهي أن لا يكون مسرح العبث معبراً عن رأى
أو اتجاه أو أيديولوجيه معينه .

وإذا كان العمل الفنى لا يقول شيئاً فمسرح العبث لا يقول
شيئاً على الإطلاق، ونحن لا نبحث عن المعنى أو المعانى فى
اللغة التى يستخدمها مسرح العبث، لأن اللغة فى مسرح العبث
أمر ثانوى — انما الحدث فيه هو كل شىء — ويتضح هذا تماماً
فى مسرحية يونسكو «المستأجر الجديد» وبالتالي فان مسرح
العبث مسرح غير أدبى من أساسه .

والشكل العام لمسرح العبث يختلف كل الاختلاف عن
المسرح التقليدى، فالمسرح التقليدى قائم على رؤيا عاقله
ومعقوله للحياه، وأيضاً على قيم اجتماعية واخلاقية مألوفة،
ومعترف بها من الجميع، والمسرح التقليدى أيضاً يبدأ دائماً
بهدف محدد أو نهاية محددة، ويسير الحدث كله فى اتجاهها
أولبلوغها .

أما فى مسرح العبث فهناك :

أولاً : رؤيا للحياة غير عاقلة وغير معقوله لأنها لا تستند إلى
أسس من القيم المتعارف عليها .

ثانياً : الخط الدرامى لا يسير فى اتجاه معين لبلوغ هدف معين ، أى

أن الحدث لا يتطور كما تتطور القضية المنطقية من أ إلى ب ، بل يسير من أساس غير معروف إلى نهاية غير معروفة .

لماذا هذا الشكل ؟ أن رؤيا أصحاب مسرح العبث هي أن الانسان ضئيل لا حيلة له ، وهو غير آمن ، وغير قادر على أن يدرك الكون بما فيه من موت وقسوة وتفاهة ولا معنى .

ولذلك فمسرح العبث يسعى إلى أن يواجه المتفرج بالحقيقة المرة وهي أن أكثر جهود الانسان هي في الحقيقة لا معنى لها ، وأنها غير معقولة وأن الاتصال نفسه بين الناس بعضهم وبعض غير ممكن ، وأن الكون سيظل دائماً لغزاً لا يمكن حله .

ولذلك فالمتفرج في مسرح العبث يرى الأشياء تحدث على المسرح ، بدون أن يدرك ادراكاً كاملاً ما يحدث أو ما يجري — أوبالأحرى ما يراه من أنماط ، فالمتفرج كأنه زائر في بلد غريب لا يعرفه ، ولذلك لا يستطيع أن يتعرف على نفسه في الأحداث ، والأشخاص التي تدور أو توجد على المسرح ، فمن الصعب أن تتعرف على نفسك في أناس لا تفهمهم ، ولا تفهم بواعثهم ولذلك تظل هناك مسافة بين المتفرج والمسرح .

وبدل التعرف على النفس والتعاطف مع الشخصيات الموجودة في المسرح التقليدي يحل هنا شيء آخر ، وهو اهتمام

يتسم بالحيرة الواعية الناقدة به إذ أنه بالرغم من أن ما يحدث على المسرح لا معنى له ألا أنه ينبع ويتصل بالحياه فى تفاهتها وانعدام معناها وهكذا يواجه المتفرج بالتدرج الناحية اللامعقولة أو اللامعنوية فى كيانه هو.

الموضوع والشكل فى مسرح العبث

مسرح العبث لا يشرح ولا يفسر للإنسان ما خلقه الله .. وهو أيضاً كما قلنا خال من قيم عالمية للكون .. معترف بها — كل ما يقدمه مسرح العبث هو رؤيا انسان معين للحقيقة كما يعرفها من خلال تجربته، أو إذا شئت حصاد التجربة الشخصية، أى تجربة الشخص بأعماق شخصيته من أحلام، وكوابيس، وتخيلات خرقاء، تداعب خياله.

وبينما يقدم المسرح التقليدى وجهة متماسكة ومنطقية من أوجه الحقيقة فإن مسرح العبث يقتصر على تقديم أحساس الكاتب بكيانه هو.. أى رؤياه الخاصة والشخصية للكون.. وهذا هو على وجه العموم موضوع مسرح العبث ولذلك جاء مختلفا كل الاختلاف عن المسرح التقليدى فى شكله، فلاهم مسرح العبث أن ينقل أخباراً أو أن يعرض علينا مشكلات أو أن يقدم لنا شخصيات تعيش خارج دنيا المؤلف الخاصة، وكذلك لا يعنى مسرح العبث بمناقشة قضايا عقائدية أو فكرية، أو أن يصور لنا حوادث معينة، أو يروى لنا مصير شخصيات معينة.

إن كل ما يعنيه هو تصوير موقف أساسي لشخص معين بالذات، ومع هذا فمسرح العبث هو مسرح موقف لا مسرح حوادث مستتاليه، وكذلك نجد أن مسرح العبث يستعمل لغة تعتمد على أنماط من صور محسوسة بدلا من اللغة التي تعتمد على النقاش والاقناع.. الخ.

ومما تقدم يمكن استخلاص النتائج التالية :

١- لما كان مسرح العبث يعنى أساساً بتصوير احساس معين بكيان معين لذلك فهو لا يعنى بتصوير مشكلات سلوكية أو أخلاقية.

٢- لما كان مسرح العبث يعنى أساساً بتصوير دنيا المؤلف الشخصية، لذلك فهو لا يقدم لنا شخصيات موضوعية، وبالتالي فهو لا يعنى بتصوير الصراع بين أمزجة متضادة، كذلك فهو لا يعنى بتصوير المشاعر المباشرة وقد تأزمت وأغلقت على نفسها داخل الصراع، وبالتالي فمسرح العبث ليس مسرحاً درامياً بالمعنى لكلمة دراما.

٣- ومسرح العبث لا يعنى بأن يقص علينا قصة بهدف تعليم درس أخلاقي أو إجتماعي كما هو الحال في مسرح بريخت بل في الحقيقة أن مسرح العبث لا يعنى بأن يقص علينا

قصة على الاطلاق، كل مايعنيه هو أن يصور لنا نمطاً من
الصور الشعرية .

مثلاً في مسرحية « في انتظار جودو » هناك أشياء تحدث ،
ولكن هذا الذى يحدث لا يشكل ، قصة أو حدثاً ، إنما الذى
يحدث هو صورة لأحاساس بيكيت بأن لاشيء في الحقيقة
يحدث في الكيان الأنساني ، فالمسرحية كلها هي صورة شاعرية
مركبة تتكون من نمط معقد من صور وتيمات فرعية يندمج بعضها
مع بعض أوتتألف مع بعضها البعض كما تتألف تيمات
المقطوعة الموسيقية وليس كما في المسرحية التقليدية بهدف تصوير
خط متطور، ولكن هدفها لكى تقبع في ذهن المتفرج أنطباعات
كلها لموقف ثابت وجامد وغير قابل للحركة أوللتطور تماماً كما
هو الحال في القصيدة الشعرية التي تصور لنا نمطاً من الصور وتداءع
الصور والمعانى في بناء مركب حيث يتصل بعضه والبعض الآخر
ويصب كل منها في آخرها لتخرج النهاية بالشكل أو الانطباع
أو الأثر الكلى المقصود .

وبينا مسرح بريخت يسعى إلى توسيع الخيط الدرامى عن
طريق ادخال العناصر الروائية والملحمية ، نجد مسرح العبث يسعى
إلى التركيز والتعميق ، وذلك عن طريق شكل أو نمط هو في
أساسه نمط شاعرى ..

وطبيعاً فإن العناصر الروائية كالسرد والعناصر الدرامية والشاعرية تكون موجودة، في جميع أنواع الدراما ولكن مسرح العبث متعمداً يعطى العنصر الشاعري أهمية لا مثيل لوجودها من قبل.

عنصر الزمن في مسرح العبث

المسرحية التقليدية تصور خطأ يتطور مع الزمن، فبدون الزمن لا وجود للحدث المسرحي.

ولكن في مسرح العبث كل ما يهم كما قلنا هو تقديم صورة مجسمة، وإذا كان مسرح العبث يضع هذه الصورة في إطار زمني فإن ذلك لضرورة شكلية فحسب، لأنه من الصعب تقديم وإدراك هذه الصورة في لحظة زمنية واحدة كما هو الواجب أن يكون.

فالبناء الدرامي لمسرح العبث هو مجرد وسيلة للتعبير عن صورة كلية مركبة تكشف عن نفسها، لا كما في المسرح التقليدي عن طريق تطور زمني، بل عن طريق تداعي أو تلاحق العناصر التي تتكون منها هذه الصورة، والتي يعتمد ويؤثر كل منها على الآخر.

الشكل الطبيعي والشكل الآلى

إذا كان الفنان متصالحاً مع الطبيعة كانت أعماله محاكاة لما فى الطبيعة من تناسق وتناسب وتتابع وتلوين .

والتصالح مع الطبيعة يعنى أن الفنان يسير مع الطبيعة فى خط هرمونى أو منسجم .

وإذا كان الفنان غير متصالح مع الطبيعة لا يلجأ للمحاكاة بل يلجأ إلى ابتداع أشكال من عنده وهذه تسمى الأشكال الآلية ، وأول من أبتدع الأشكال الآلية المصريون القدماء .

وكان يعتقد أن الرسام المصرى القديم لا يقدر على محاكاة الطبيعة ولكن اكتشف حديثاً أن هذا الرسام كان قادراً وفى منتهى القدرة على محاكاة الطبيعة وأنه كان يعتمد رسم الأشكال الآلية لمعتقدات اعتنقها هى التى املت عليه رسم هذه الأشكال .

والفن كله تقريباً فى العصر الحديث بصورة أو بأخرى ، تحول إلى الشكل الآلى ، مثل الرسم التجريدى ، والموسيقى ، والفنون التشكيلية عموماً .

والشكل الآلى هو شكل لا يحاكي فيه الفنان الطبيعة فثلاً
لا يحاكي التابع أوالسيمترية أوالمنطق، بل يبتكر شكلاً لا وجود
له فى الطبيعة فهو شكل مستقل تحكمه قوانينه الخاصة التى
للفنان أن يبتكرها دون مراعاة قواعد أوقوانين الطبيعة نفسها .

وقد أصطلح على تسمية الشكل الطبيعى بالشكل المنطقى
وأصطلح على تسمية الشكل الآلى بالشكل الكيفى

فإذا كان الشكل الطبيعى أو المنطقى يودى من نقطة أ إلى
نقطة ب تبعاً لقواعد المنطق فلا يجب أن ننتظر هذا من الشكل
الآلى أوالكيفى، ففى الشكل الكيفى يتحقق الشكل لا عن
طريق أ تودى إلى ب أو $١ + ١ = ٢$ مثلاً، ولكن عن طريق نمط
يكمل نمطاً آخر أو يوازيه أو يتضاد معه .

وإذا كان الشكل هو إثارة الرغبة ثم إشباعها فهذا يتحقق
فى المسرح التقليدى عن طريق التسلسل المنطقى للحوادث،
ولكن فى مسرح العبث لا مجال لهذا، فإثارة الرغبة هنا تأتى عن
طريق وجود نمط معين قد يكمله أو يقويه أو يوضحه نمط آخر .

والشكل الطبيعى مرتبط ارتباطاً وثيقاً بنظرة الانسان إلى
المعرفة — فبعد كانت لوك أصبحت المعرفة تعتمد على الملاحظة

وبالتالى أصبح الفن مجرد تقليد أو محاكاة للطبيعة الخارجية، ولكن بعد فترة لم تصبح المحاكاة بهذه الصورة مقنعة أو مرضية، وأدى هذا بالضرورة إلى الشكل الآلى كما قلنا وهو الذى يعتمد فى أساسه على نظرة معينه نحو المعرفة هى النظرة الأفلاطونية ومؤداها أن الحقيقة لا يمكن أن يعرفها إلا الشخص نفسه، فهى محدودة دائماً بالشخص الذى يعرفها، وبالتالى فالحقيقة نسبية دائماً والوجود الموضوعى غير موجود، إنما الوجود نسبي لمن يجده فقط.

وقد أدى هذا إلى محاولة استكشاف الحقيقة الذاتية التى هى فى الواقع الحقيقة الوحيدة وليس الحقيقة الموضوعية، ويتضح هذا حتى فى أعمال كاتبين مسرحيين مثل أبسن وسترندبرج اللذان بدءا حياتهما بمسرحيات تعنى بتصوير الواقع الموضوعى ولكن فى آخر حياة كل منهما لجأ إلى تصوير الواقع الذاتى للكاتب نفسه. ويتضح هذا أكثر عند الكاتب جيمس جويس الذى بدأ حياته بكتابة قصص واقعية.. وأنتهى بكتابة قصة «فينجان» التى تعبر عن رؤياه الذاتية البحتة، إلى حد أنك لا يمكن أن تقرأها بدون دليل، ومسرح العبث يسير فى نفس الطريق.

اللغة والشاعرية فى مسرح العبث

الفرق بين الشعر والنثر أن الشعر يحمل أكثر من معنى وهو دائماً يعتمد على الإيحاء، وهوى يسعى إلى الأقتراب من اللغة التى لا تقول وافماً تكون.. لغة الموسيقى.. ومسرح العبث يسير فى نفس الطريق بتجسيد الشعر على المسرح أوفى المجال المسرحى، وهو مجال أوسع من مجال الشعر لأن فى امكان المسرح أن يستغنى عن المنطق والتفكير المنتظم واللغة— فالمسرح مجال له أبعاد كثيرة متنوعة تسمح باستعمال العناصر المرئية، والحركة والضوء، واللغة، وكل ذلك فى وقت واحد، ولذلك فالمسرح يناسب خلق صبور مركبة تتكون من جميع هذه العناصر معاً.

فى المسرح الأدبى اللغة هى أهم العناصر، أما فى المسرح غير الأدبى كالسيرك أوالمюзيك هول فدور اللغة ثانوى، وقد أستطاع مسرح العبث أن يجعل من اللغة عنصراً هاماً أحياناً، وثانوياً أحياناً أخرى فى صياغة الصورة الشاعرية التى يقدمها والتى لها أبعاد كثيرة كما قلنا.

ولذلك نجد مسرح العبث أحياناً يستعمل فى بعض المشاهد لغة تتعارض مع المشهد نفسه.

وفى أحيان أخرى يجعل من اللغة مجرد ألفاظ أو أصوات
لا معنى لها، وأحياناً يلجأ إلى اللغة الشعرية التى تعتمد على
الأصوات، أو التداعى الشكلى أى تداعى الشكل بالشكل،
أو تداعى الصورة بالصورة.

وفى كثير من الأحيان يمكن الأستغناء عن الحوار كلية كما
فى مسرحية كمسرحية «المستأجر الجديد» التى يمكن تحويلها
إلى مسرحية بانتوميم.

مسرح العبث والحقيقة الكلية أو الحقيقة ذات الأبعاد المتعددة

والحقيقة ذات الأبعاد المتعددة هى مجال مسرح العبث،
وعلى ذلك فنحن لا ننتظر من مسرحية عبثية أن تعبر عن رأى
معين أو فكرة سياسية أو إجتماعية، أو أخلاقية، ولا عن إتجاه
أيديولوجى أو غير ذلك، فالفلسفة القائمة وراء مسرح العبث هى
أن الكون والمجتمع بلا نظام، بل فى حالة تفكك وفقدان للقيم،
لذلك فكتاب مسرح العبث يقدمون عادة صورة مشوهة وغريبة
للعالم أصابة الجنون.. وهذه هى طريقة الهزة «الصدمة». وهو
نفس الطريق الذى يسلكه الشعر لكى يصل إلى إحساس معين.

الصراع .. والبناء فى مسرح العبث

الحقيقة التى يعنى بها مسرح العبث إذن ليست حقيقة موضوعية، بل حقيقة نفسيه تعبر عنها الحالات الفعلية، أو المخاوف، والأحلام، والصراعات داخل نفس المؤلف، ولذلك فالصراع فى مسرح العبث يختلف عن الصراع فى المسرح التقليدى، فالنمط التقليدى للبداية والوسط يعكس رؤيا موضوعية للحياه، تنبنى على حقائق موضوعية يمكن للجميع التعارف عليها، وتتضمن أيضاً تقييماً للسلوك البشرى، ومن الطبيعى أن لا يناسب هذا النمط مسرح العبث وهو الذى، ينكر وجود بواعث للأفعال ثابتة، أو مقومات للشخصيات، كما ينكر أيضاً إمكانية علاج مشكلات أنسانية عن طريق العرض والتأزم ثم الحل. لذلك نجد معظم مسرحيات العبث لها بناء دائرى فهى تنتهى كما تبدأ، فى حين أن البعض الآخر يتطور بناؤها لاعتن طريق التدرج بل بزيادة تكثيف الموقف الذى بدأت به، ونحن فى مسرح العبث لا ننتظر ما سيحدث كما هو الحال فى معظم المسرحيات التقليدية.

فكما قلنا مسرح العبث يواجه المتفرج بأفعال ليست لها دوافع ظاهرة وشخصيات دائمة التغير من حالة إلى حالة وأفعال فى أغلبها غير معقولة، وإذا سأل المتفرج كما هو معتاد فى

المسرح التقليدى، ما الذى سيحدث بعد فسيجد أن أى شىء ممكن أن يحدث.. بل فى الواقع أى شىء يحدث.. ولذلك يجد المتفرج نفسه مضطراً للتساؤل لآما سيحدث بعد، بل عما يحدث الآن، أى ما الذى تحاول المسرحية أن تصوره.

وكما قلنا الحدث فى مسرح العبث لا يتطور من أ إلى ب كما فى المسرح التقليدى بل يسير نحو استكمال الصورة الشعرية المركبة التى تعبر عنها المسرحية. وهكذا نجد أن اهتمام المتفرج هنا ينحصر فى استكمال النمط تدريجياً، بحيث يستطيع أن يرى الصورة كاملة وبعد ذلك يكون فى مقدوره أن يبدأ فى استكشاف معناها وبناءها ونسيجها وأثرها عليه.

وهذا ما يحدث فى الدراما التقليدية على المستوى العالى، فثلاً فى شكسبير وتشيكوف وأبسن فى أغلب الأحيان ليس المهم هو الأحداث ولكن فى الصورة الشعرية التى تعبر عنها المسرحية. ففى «هاملت» مثلاً لا يتجه إهتمام المتفرج إلى ما سيحدث بها إلى ما هو بالفعل حادث.. أى إلى الصورة الكاملة بكل ظلالها الشعرية المتباينة التى تحمل أكثر من معنى والتى لها أكثر من بعد، وهذا العنصر الشعرى المتعدد الجوانب والأبعاد هو الذى يركز عليه مسرح العبث دون غيره، ونقصد به عنصر الصورة

المتعددة التى تصور حقيقة أكبر وأهم من الحقيقة التى يعبر عنها
تطور الحدث فى خط منطقى يبدأ من الألف وينتهى بالياء .

ومسرح العبث يعتمد على قوة الصورة المسرحية فى تجسيد
رؤيا نابغة من اللاوعى وهو كما نعرف ينكر العناصر المعقولة
والعاقلة التى يعتمد عليها المسرح التقليدى ، كالحبكة المتقنة ،
ومحاكاة الواقع الذى نقيسه بواقع الحياة ، أو اتقان رسم الدوافع
التي تدفع الشخصية الى العمل .

وإذا كان الحال كذلك .. فكيف يمكن أن نقيس مسرح
العبث ؟ كما هو فى الشعر هناك دائماً مقاييس مثل قوة الإيحاء ،
وأصالة الإبداع وصدق الصورة صدقاً نفسانياً وعمق للصورة ومدى
مشمولها ودرجة المهارة التى ترجمت بها الصورة الى صورة
مسرحية .

وقد يتصور البعض أن بناء حدث معقول أصعب من استدعاء
صورة وتجسيدها كما يحدث فى مسرح العبث ، ولكن هذا ليس
صحيحاً (كما أنه ليس صحيحاً أن أى طفل يستطيع أن يرسم
مثل بيكاسو) . وهناك فرق كبير بين العبث الفنى وبمجرد
العبث ، بل بالعكس ففى بناء الحدث الواقعى كما فى الرسم
الواقعى هناك الواقع دائماً وملاحظات الكاتب بالنسبة لهذا الواقع

وتجربته الشخصية وكل هذه أمور يعتمد عليها الكاتب في بناء الحدث .

أما الكتابة لمسرح العبث حيث الحرية كاملة في الابداع ، فهذا يتطلب خلق صور ومواقف ليس لها ما يقابلها في الحياة ، هذا بالاضافة إلى أن مسرح العبث ليس مجرد ايجاد متناقضات لامعنى لها وجمعها معاً - ومن يحاول الكتابة لمسرحية عبثية بمجرد تدوين ما يخطر على باله سيجد في النهاية أن ما كتبه يتكون من قطاعات من الواقع ليس بينها القدر الكافى من الانسجام الذى يجعل منها وحدة فنية .

الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية

ينسب بعض النقاد إلى مسرح العبث أنه يعنى بتصوير الحقيقة الداخلية دون الحقيقة الخارجية ، أو رؤيا الكاتب الخاصة للكون ، ولكن إلى جانب هذا فالحقيقة الخارجية أو الواقع موجود وجوداً كاملاً .. فالجثة تتمدد فى شقة أميدية فى مسرحية «أميديه أو كيف التخلص منها» والطالبه تقتل فى مكتب الاستاذ فى مسرحية «الدرس» ، والجثة وقتل الطالبه كلاهما تصوير للحقيقة الداخلية .. فهما تجسيد لرؤيا يونسكو للأساة الانسان ولكن الشقة والمكتب موجودان أيضاً وهما تأكيد للواقع العادى المألوف .

صحيح أن هذا الواقع الخارجى لا يتمشى أويتناسب مع ما يحدث أمامنا على المسرح ، ولكن عدم التناسب هذا هو سمة رئيسية من سمات البناء الدرامى لمسرح العبث ، فكلما اتسعت الشقة بين الحدث والمحيط الذى يحدث فيه كلما كان الاثر الكوميدي أوغيره أوقع وأقوى .

وهذا الفرق الشاسع بين الحدث الذى هو فى جوهره حدث فظيع مروّع وبين الواقع العادى المألوف الذى يحدث الحدث فى أطاره هو الذى يجعلنا نشعر بأن عالم يونسكو هو فى الحقيقة نفس العالم الذى نعيش فيه .

وكما أن كافكا يرسم كل كابوساً بتفاصيل واقعية كاملة كذلك عند يونسكو فالشكل أوالمظهر الخارجى للواقع بكل تفاصيله لايمسه الكاتب بأى تغيير.. ولكن جنباً إلى جنب مع هذا الشكل الواقعى .. يقوم الحدث الذى لا تبدو بينه وبين الواقع صلة ما .. ونفس الشيء يفعلهُ يونسكو بالنسبة للغة ، فالجملة أوالعبارة صحيحة مألوفة عاديه فى مظهرها ، ولكن بداخلها ينتقى يونسكو ما يريد من كلمات ويصفها حيثما يريد .

ففى «المغنية الصلعاء» مثلاً نسمع إحدى الشخصيات تقول :
«أفضل أن أبيض ، بيضة على أن أسرق بقرة» والتناقض الموجود

بين مظهر الواقع والحدث .. أوبين مظهر الكلام وفحواه نجده أيضاً قائماً بين مظهر الشخصية وأفعالها .

وفى «الدرس» نجد المدرس الخجول الجبان يقتل تلميذته .

وفى «الخراتيت» نجد بيرنجيه العديم المسؤولية والمتواكل الضعيف - يتحدى القطيع كله .

وكأن الحقيقة الداخلية لهذه الشخصيات تشق طريقها فى النهاية إلى السطح بعد أن كانت مخفية داخل أصحابها - ومن هنا كانت تعليمات يونسكو أن الشخصية عندما تحقق ذاتها يجب أن تبدو بمظهر يختلف عن المظهر الذى كانت عليه طوال المسرحية .. فالمدرس فى «الدرس» مثلاً يجب أن يبدو فى لحظة تحقيق الذات هذه أى عندما يقتل الطالبه طويلاً عملاقاً، كما يجب أن يبدو صوته عميقاً مليئاً بالقوة ويوحى بالسلطة .

وبعد هذه اللحظة أى بعد أن تبدو لنا حقيقة الشخصية الداخلية لا يبقى أمامنا إلا المنظر لذكرنا بالحقيقة الخارجية .

وهذا التناقض هو تكنيك العبث عند يونسكو .

وإذا حاولنا أن نحلل البناء الدرامى ليونسكو، نجد أن ما يقدمه لنا يونسكو فى الحقيقة هو نمط معقد والمتناقضات كل

منها يفوق ماسبقه ، وداخل هذا النمط يستمر من البداية إلى النهاية نوع من المفارقة بين الاضداد يقوم أساساً على الفرق بين الواقع الخارجى والواقع الداخلى . وهكذا فى كل لحظة تشدنا هذه المفارقة وتستحوذ علينا ، بينما تسير المسرحية نحو نهايتها لافى خط صاعد بل فى مجموعة من الأنماط الدائرية التى تزداد كثافة ، وتأزما إلى أن تبلغ الذروة وهنا ينتهى التأزم ويسود الصمت وينزل الستار .

وفى يلى بعض المقتطفات من مذكرات يونسكو مما يلقى الضوء على تصوره وممارسته لمسرح العبث .

«المسرح التجريدى .. المسرح الخالى من الشخصية .. هكذا تحيل الشخصيات الى لاشخصيات .. وتجرد الحدث عن أى هدف .. فالهدف الوحيد هو التأزم الدرامى ، وهو التأزم الذى يجب أن يحققه الكاتب بدون مساعدة حدث مسرحى بالمعنى المألوف للكلمة — كل شىء يجب أن يهدف إلى الكشف عما هو قبيح وفظيع — فالمسرح فى النهاية هو الكشف عما هو قبيح وفظيع ، أوعن حالات من الفظاعة والقبح دون مساعدة الشخصيات .. أوعن طريق الشخصيات الفظيعة والقبيحة التى تستتر داخل أنفسنا — ويجب أن يتم هذا الكشف عن القبيح

والفظيع دون التبرير الذى نستمده عادة من دوافع الشخصية ..
فالمسرح هو خط سير العاطفة أو الشعور دون أن يكون هناك
هدف للعاطفة أو الشعور».

«مسرح تجريدى — حلم خالص نقى — ففى نص بيرلسك
يجب أن تكون الحركة درامية وفى نص درامى يجب أن تكون
الحركة بيرلسكية».

الباب الثالث المسرح المصرى

الفكرة فى المسرح المصرى

مازال المسرح المصرى فى أغلبه مسرح فكرة .. ولا أقصد بهذا أنه مسرح ذهنى يقوم على أفكار فلسفية .. وإنما أعنى أنك تستطيع بسهولة أن تستخلص الفكرة أو الأفكار التى تقوم عليها أغلب المسرحيات عندنا .. وإن دل هذا على شىء فإنما يدل على عدم نضج الكاتب المسرحى لأنه لم يستطع أن يزوج الفكرة للتعبير أو الموضوع للشكل وبالتالي لم يستطع أن يخلق موضوعاً فنياً له كيانه المستقل .

والموضوع الفنى هو الشكل الفنى .. هو فى الحقيقة العمل الفنى نفسه .. أما الموضوع بمعنى الفكرة أو المشكلة فهذه لا وجود لها إلا فى الحياة .

ومع ذلك فما زال أغلب النقاد عندنا يتحدثون عن الموضوع وعن الشكل كشيئين منفصلين.. يبحثون عن الفكرة التى تقوم عليها المسرحية وعندما يعثرون عليها يعتقدون أنهم عثروا على كنز.. ونفس الحال بالنسبة للقراء والمتفرجين تعجبهم المسرحية التى لها فكرة— والحقيقة أنه فى المسرحية الجديدة لا وجود للفكرة لأن الفكرة تكون قد ذابت أوبالاحرى تحولت إلى العمل الفنى نفسه الذى هو شكل موضوعى يدركه الحس..

ومن ثم كانت مطابقة الشكل للموضوع مطابقة كاملة أمراً ضرورياً لاكتمال العمل المسرحى.. فالاعمال التى لا يطابق فيها الشكل الموضوع مطابقة كاملة هى فى الحقيقة رموز حملت أكثر مما تطيق أن تحمل.. ولذلك نستطيع أن نقول أن مسرحية الفكرة لا تخدم حتى الفكرة نفسها لأنها لاتعدو أن تكون وسيلة من وسائل التلميح بفكرة لم تنضج فنياً بعد— فكرة مازالت فى عالم الظلال.

والعمل الفنى الكامل— كما يقول الناقد (والترباتر) هو الذى لا يمكن أن نتبين منه الفكرة منفصلة عن العمل نفسه ككائن موضوعى.. إذ أن الفنان قد أغرق أفكاره بل وروحه نفسها فى الشكل الحسى.. ولذلك فلا أثر للفكرة فيه مهما بحثنا عنها.. وهنا فقط عندما يزول كل أثر للفكرة كفكرة— أو عندما

يتم تحويلها إلى شكل حسي . يكتسب العمل الفني شخصيته المميزة له ويصبح عالماً قائماً بذاته .

والتصارع بين الفكرة والشكل الحسي غالباً ما ينشأ عنه ضرر جسيم للعمل الفني نفسه .. ونجد هذا التصارع أحياناً في أعمال (صمويل بيكيت) ودائماً تقريباً في أعمال برنارد شو حيث يهمل الشكل الخارجى للأشياء وهو الذى يبدأ فيه الفن وينتهى .. ولكن (صمويل بيكيت) فى أغلب الأحيان يعرف كيف ينتظر اللحظة السعيدة - لحظة الخلق الفنى حيث تكتمل العملية الكيميائية وتنقلب الفكرة إلى صورة .

وهذا الاتحاد بين الفكرة ومعادها أو الموضوع والشكل ليس مسألة آلية . بمعنى أن الفكرة تخطر أولاً فى عقل الفنان ثم يترجمها إلى الشكل ، فالوحدة بين الموضوع والشكل وحدة عضوية لأن الشكل والموضوع هما فى الحقيقة شىء واحد يخلقه عقل الفنان فى لحظة واحدة هى لحظة الخلق الفنى حيث يعمل الخيال فى عدالة تامة على مزج الفكرة بشكلها المعبر عنها بحيث يصبح الاثنان وحدة لا يمكن أن تتجزأ .

ومن ثم كان السر فى التعبير الفنى الكامل فهو يكمن فى الوحدة التامة بين الموضوع وشكله فى العقل الخلاق نفسه ..

ويقول (باتر) فى مقاله المعروف عن الأسلوب «أن الشكل الكامل هو الذى يصبح بطريقة أوبأخرى الموضوع الذى يعبر عنه» فالمسألة إذن ليست مجرد البحث عن الشكل المناسب للموضوع أوالمعادل للفكرة— أوالتعبير السليم عن الرؤيا الداخلية للكاتب إنما هى أولاً وقبل كل شىء خلق الشكل المعبر.. هذا ما يجب أن يكون هدف الفنان.. الشكل الذى هو فى الحقيقة الموضوع لأننا لانستطيع أن نميزه عن الموضوع.. ولهذا السبب يعتبر النقد الحديث الموسيقى أرقى الفنون لأننا فى الموسيقى لانستطيع أن نميز الشكل عن الموضوع أونستخلص الفكرة من التعبير عنها.. ولكن النقد الحديث يرى أن كل الفنون فى حالة سعى دائم إلى الغاء التمييز بين الموضوع والشكل.

الوحدة بين الشكل والموضوع إذن هى مقياس التفوق فى الخلق الفنى.. فحيث نستطيع أن نميز الموضوع عن الشكل— كما فى أغلب المسرحيات عندنا— ندرك أن العمل الفنى مازال فى حالة كفاح للتعبير عن أفكاره لا يستطيع التعبير عنها.. أو أن الشكل لا يتناسب مع الموضوع الذى يعبر عنه.. أو أن الموضوع لا يمكن صياغته كعمل فنى.. والنتيجة فى كل هذه الأحوال واحدة وهى أن العمل نفسه لم يكتمل بعد كعمل فنى.. ولكن عندما لانستطيع أن نميز الشكل من الموضوع كما فى أعمال

شكسبير مثلاً أو مسرحيات تشيكوف حيث الشكل المعبر هدف
فى ذاته .. هنا العمل الفنى الكامل ..

وهذا ما يفسر تعريف النقد الحديث للفن بأنه كل خلق
يجلب المتعة عن طريق شكله فقط دون الرجوع إلى موضوعه ..
فهذا القول لا يصدر عن نقد جمالى يؤثر الشكل على الموضوع
أويؤمن بأن الواحد يمكن أن ينفصل عن الآخر .. بالعكس أن
ما يعنيه هذا التعريف الفنى هو أن فى العمل الفنى الجيد يجب
أن يكون الشكل كافياً لكى يمنحنا المتعة المنشودة .. فاذا حصلنا
على هذه المتعة من الشكل على حدة والموضوع على حدة فهذا
يعنى أن التعبير فى حد ذاته خاطيء لأنه قد سمح للموضوع أن
يكون له كيانه المستقل — أى منفصلاً ومتميزاً عن الشكل .

فالفن يجلب المتعة عن طريق شكله فقط .. لأن هذا الشكل
يظابق الموضوع مطابقة تامة .. لأنه فى الحقيقة قد استوعب
الموضوع فأصبح كل شىء ولا شىء غيره .. ولكن لكى يتضح
هذا المفهوم للشكل يجب أن نأخذ فى الاعتبار نظرية النسبية
فى الفن .. فنحن لانعنى الشكل المطلق المجرد .. أو أى شكل ..
أو حتى الشكل الذى يحتوى الموضوع كما يحتوى الاناء الماء .

اننا نتكلم عن الشكل الملائم .. الشكل المعين الذى بدونه
لا يستطيع الموضوع المعين أن يصبح ذا دلالة أو معنى .. اننا فى
الحقيقة نتكلم عن إيجاد المعادل الحسى لرؤيا الكاتب .. الشكل
المعبر .. وهو هذا الشكل الذى قام بمسئوليته كاملة نحو موضوعه .

وعندما يصل مسرحننا إلى هذا الشكل — أى إلى هذه
الدرجة من النضج لن نتكلم عن الفكرة التى تقوم عليها
المسرحية أو عن الموضوع الذى تعالجه .. أو عن الشكل الذى
صوب فيه الموضوع .. سنتكلم فقط عن الموضوع الفنى الذى هو
المسرحية نفسها .

الواقع الدرامى والمسرح المصرى

فى معالجتنا للاعمال المسرحية كثيراً ما نتحدث عن الواقع فنحاول مثلاً أن نبرر تصرفات الأبطال التى تصورها المسرحية بمقارنتها بالبيئة الاجتماعية نفسرها طبقاً للواقع ونحاول أن نفهم البيئة الاجتماعية الموجودة فعلاً فى الحياة وقد يكون كل هذا مفيداً فى ادراكنا للحياة والواقع ولكن فائدته بالنسبة لادراكنا للعمل المسرحى نفسه مسألة مشكوك فيها كثيراً.. فهما بلغت قدرة العمل المسرحى على تصوير الحياة ومهما تشابه فى تفصيلاته أوفى كليته مع الواقع، فما لاشك فيه أن العمل المسرحى شىء وأن الحياة شىء آخر فهو ليس مجرد صورة لها أوقطاع منها، بل هو عالم مستقل كائن بذاته تحكمه قوانينه

الخاصة به وكما أن الحياة لها واقعها كذلك العمل المسرحي له واقعه الذي لا يمكن أن يتفق فيه مع واقع الحياة أومع أى واقع آخر.. وكما أن الحياة لا يمكن أن تخضع إلا لواقعها وبالتالي لا يمكن أن نفهمها إلا من خلال هذا الواقع كذلك العمل المسرحي لا يمكن أن يخضع إلا لواقعه ولا يمكننا أن ندركه إلا من خلال هذا الواقع، هذا هو الواقع الوحيد الذى يهيمه لأن العمل المسرحي مهما ارتبط بواقع الحياة فهذا الارتباط لا بد أن ينتهى بمجرد أن تتم عملية الخلق الفنى.. فيلاد العمل المسرحي معناه أنه قد خرج من محيط الحياة إلى محيط الفن.. أنه قد استكمل المقومات التى تضمن له الحياة.. أنه فى الواقع قد أصبح كائناً مستقلاً عن كل ماعداه من الكائنات الحية.. حتى عن صاحبه نفسه.. فقط فى الأعمال الفنية الرديئة لا يتحقق هذا الاستقلال ولذلك لا تحقق لها الحياة كأعمال فنية لها خصائص ووظائف الأعمال الفنية.

هذه الأفكار وشبهاتها طافت برأسى على أثر اشتراكى فى مناقشة مسرحية «بيجامليون» لتوفيق الحكيم مع أحد الأدباء واثنين من المخرجين، وقد كانت مناقشة أفلقتنى كثيراً على مستقبل الفن المسرحي عندنا فعلى غير ما كنت أتوقع تحدث المخرجان فى المسرحية كما لو كانت أى شىء سوى أنها

مسرحية . وكان حديثها به الكثير من العموميات والمبهمات التي لا أذكرها كلها الآن .. ولكن أذكر منها ما قاله أحدهما من أن «بيجامليون» تصور عظمة الانسان ، وكرامته وتنعكس المثل الانسانية العليا وتعالج قضايا العصر وغير ذلك من الاكليشيات التي يمكن أن تلصقها بأى عمل مسرحى وأنت مغمض العينين ومع ذلك فهي لا تنيره كعمل مسرحى بل ولا تدل على شىء فيه على الاطلاق .. ومثل هذه النزعة إلى اقحام ما برأسك على العمل الفنى ليست مسألة مستغربة على نقادنا ولكنها غريبة كل الغرابة من مخرج مسرحى مهمته الأولى أن يرى العمل كمسرح كل مافيه يبرره لا فكرياً ولا اجتماعياً ولا أخلاقياً ولا شخصياً بل درامياً .

أما المخرج الآخر فقد كان حديثه يدور حول نقطة واحدة وهى أن «بيجامليون» مسرحية شاعرية ولذلك فإخراجها وتمثيلها وكل ما بها من مناظر واضاعة إلى آخره يجب أن يكون شاعرياً هو الآخر . وقد يبدو مثل هذا الرأى لأول وهلة معقولاً أو على الأقل مألوفاً . ولكنه فى الحقيقة ليس معقولاً وهو أيضاً ليس مألوفاً الا فى دوائر محدودة مازالت للأسف تنظر إلى الأعمال المسرحية نظرة بعيدة عن الواقع الدرامى .. فإمن عمل مسرحى — بما فى ذلك أعمال شكسبير المسرحية — يمكن أن

يعتبر مجرد عمل شعري وأن يعالج على هذا الأساس .. لأن العمل المسرحي هو أولاً وقبل كل شيء عمل درامي بالمعنى الكامل للدراما .. أى أنه يعنى فقط تبلور حدث متكامل يتطور من بدايته إلى نهايته أمام أعيننا وعلى مسمع منا — كل قول فيه وكل همسة وكل حركة لها وظيفتها المحددة وهى أن تؤدي بالضرورة والحتمية إلى الكلمة والهمسة والحركة التى تليها فتساعد على تطوير الحدث تطويراً حضورياً لا غيبياً كما قد يحدث فى القصة .

هذا الحدث الضرورى لا مجال فيه لفائض أولزينة أو لموعظة وحكمة .. ولذلك فليس صحيحاً أن منولوجات شكسبير الطويلة فى مسرحيته هى عقود من الشعر الخالص تنثر على المتفرجين كما تنثر الورد والرياحين فرغم أن هملت أو عطيل أو مكبث يخاطب كلا منهم نفسه فى بعض هذه المنولوجات فإن هذا الخطاب ليس لالقاء المواعظ والحكم وليس لمجرد التعبير عن النفس وليس بالتالى مجرد شعر جميل بل هو فى الحقيقة والواقع حدث يؤدي إلى تطوير الحدث . أى أنه وظيفى بالنسبة للواقع الدرامى .. فهو رغم أنه خطاب يفصح عن حالته إلى التغيير . إلا أنه فى حد ذاته حركة تؤدي إلى مزيد من الحركة والتطور .

ونعود إلى «بيجامليون» فلو أن توفيق الحكيم أراد أن يكتب شعرا لكتب شيئاً آخر غير «بيجامليون» ولكنه كتبها مسرحية لها خطها الدرامى الواضح.. وهو كل ما يهمه لأنه كل ما هناك.. وأنا لا أنكر على «بيجامليون» نصيبها من الشعرية بل أنا لا أنكر على أى عمل فنى جيد نصيبه من الشعرية «ولكنى أعتقد أن «يا طالع الشجرة» مثلاً بها من الشعرية أكثر بكثير مما فى «بيجامليون» لأنها عمل مسرحى أفضل بكثير من «بيجامليون».. فالشاعرية ليست مسألة رصانة أوزينة لفظية أو سحر كلامى بل هى صفة.. تكمن فى العمل المسرحى الجيد وتتناسب مع قدرته على الأنارة التى تتوقف على قوته الدرامية.. وكما أن «يا طالع الشجرة» رغم لغتها البسيطة التى تقرب من لغة الكلام أكثر شاعرية لأنها أكثر درامية من «بيجامليون» رغم ما بها من بلاغة لفظية تقليدية، كذلك مسرحية «وشم الورد» مثلاً لتنيسى وليامز وكل من فيها يتكلم لغة عامية بحتة أكثر شاعرية من الكثير من المسرحيات المكتوبة بالشعر الخالص لأنها أكثر درامية.. ملخص الأمر أن اهتمام الكاتب بالمجال الدرامى هو وحده كفى بأن يحقق لعمله النصيب الأكبر من الشعرية كما أن اهتمامنا كمنقاد، وكمخرجين وممثلين بواقع العمل الدرامى هو وحده كفى بأن يكشف لنا عما بالعمل المسرحى من شاعرية أو إنسانية ترفعه إلى مصاف الاعمال الفنية الكبرى.

أما أن نغمض أعيننا على الواقع الدرامى ونتحدث بعد ذلك عن المضمون الانسانى والشاعرية وغير ذلك من العبارات البراقة المهمة فهو جهد ضائع لأنه يطمس حقيقة العمل كعمل مسرحى... وهى السبب فى وجوده... بل هى وجوده نفسه.. وهذه هى المأساة مأساة بيجماليون الفنان لافى صراعه مع الزمن ولا فى صراعه مع الحب.. بل مأساته عندما خرج تمثاله لجالاتيا من محيط الفن إلى محيط الحياة.. وهى مأساة كل عمل فنى عندما ينسى النقد أنه عمل فنى فيخرجه من واقعه الفنى الذى يحفظ له كيانه كاملاً إلى واقع الحياة بما فيها من أفكار ومذاهب اجتماعية وسياسية فنشتت كيانه أوعلى الأقل نشووه.

وعملية تشتيت كيان الاعمال المسرحية هذه مسألة يكاد يمارسها نقادنا كل يوم— لا عن سوء قصد— ولكن لأنهم يخلطون بين الواقع الدرامى وواقع الحياة والامثلة على ذلك كثيرة أقربها بعض النقد الذى وجه إلى مسرحية «الأرانب» واستنكار بعض السقّاد تحول بطل المسرحية إلى امرأة وتحول البطلة إلى رجل. وكأن المؤلف لطفى الخولى يدعو إلى أن يحدث هذا التحول فى الحياة والواقع. مع أن هذا التحول— فى مجال الدراما— ليس إلا تجسيماً للمشكلة التى يعالجها المؤلف وهى فى اطارها العام ضرورة طبيعية أو حتمية التغير فى مجتمع متطور متطلع.. وفى

إطارها الخاص حقيقة مساواة المرأة للرجل فى مثل هذا المجتمع أو رفض الرجل لهذه الحقيقة .. وضرورة تقبله لها — بل ضرورة تقبل المجتمع للتطور والتغير الدائم — لأن هذا شىء طبيعى .

هذه هى رؤيا المؤلف التى يعبر عنها خلال الصورة التى رسمها وهى صورة تحول الذكر إلى أنثى والأنثى إلى ذكر .

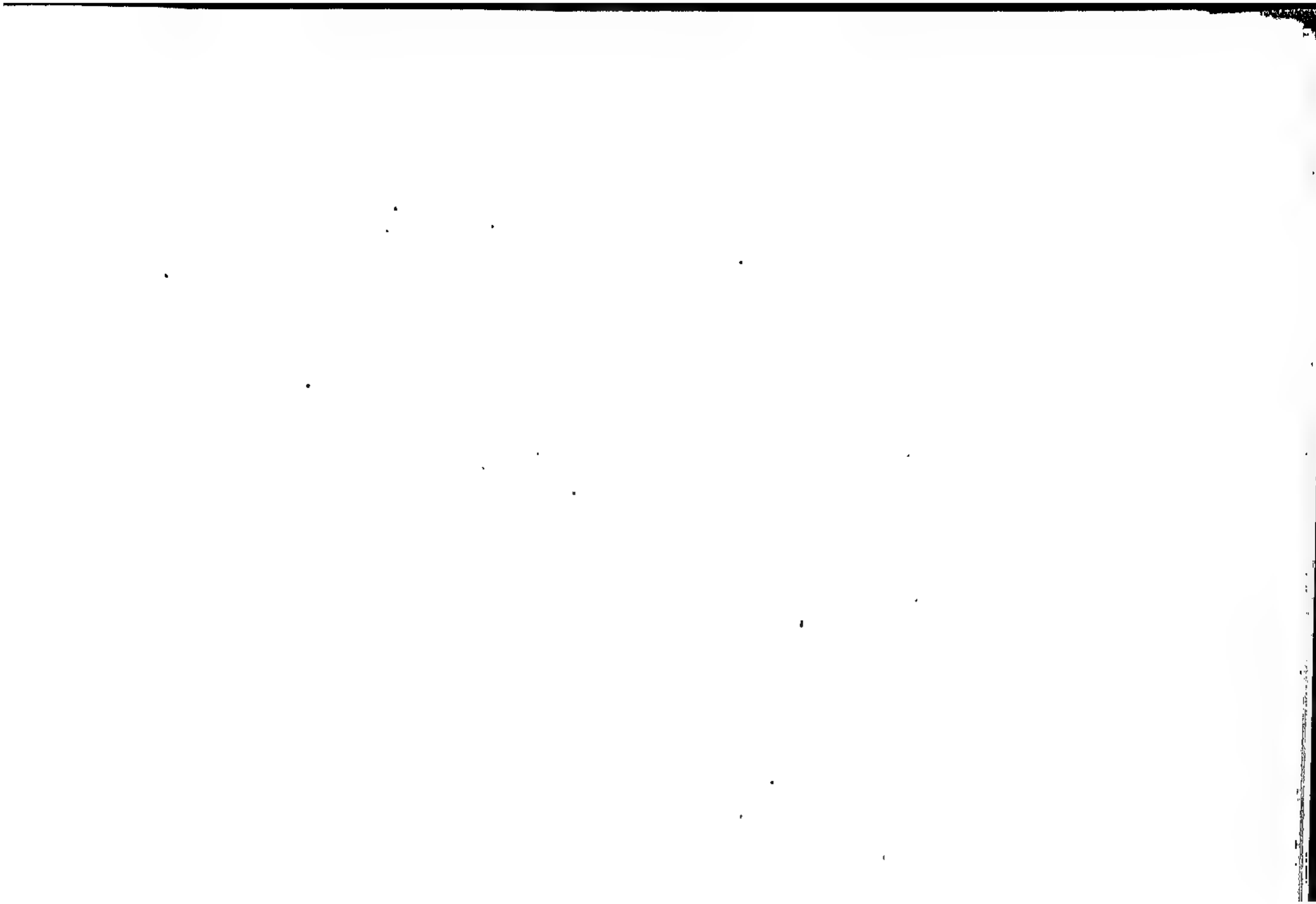
ولذلك يجب عندما نتكلم عن الصورة أن لانسى الرؤيا .. لأنها فى الحقيقة ليست إلا وسيلة إلى غاية .. أما أن نفصل الصورة عن الرؤيا — فهذا معناه أننا نشئت كيان العمل الفنى . لأننا نخرجه من واقعه الدرامى إلى الواقع الفعلى ولست بهذا أدعو إلى أن ينفصل الفن عن الحياة ولكنى أدعو إلى أن يكون للفن أثر على الحياة .

ولكن هذا الأثر لن يتحقق إلا إذا عبر الفنان عن رؤياه بالصورة التى تتفق مع هذه الرؤيا .. وأعتقد أن هذه الرؤيا لكى تكون ذات أثر فعال فى المجتمع ، يجدر بها أن تنقل إلينا عن طريق التضمين لا التصريح وذلك لا يتأتى إلا بالتصوير الفنى الذى يقتضى أن يوضع السالب جنب الموجب والقبيح جنب الجميل والناقص جنب الكامل .. ولست أعنى بالتصوير الفنى تصوير الواقع ومحاكاته كما هو فحسب ، فقد يكون هذا التصوير

عن طريق الرمز أو الأسطورة أو اللامعقول مما يتنافى مع الواقع تنافياً واضحاً.. على أن هذه الرؤيا كلما أتقن تجسيمها أو بمعنى آخر كلما استتريت خلف الصورة الفنية التى خلقها الكاتب كلما أخطأ عامة الناس فهمها فظنوا أن الصورة هى الرؤيا لأنهم عامة ينسون الواقع الدرامى ولا يذكرون إلا الواقع الفعلى.

ولذلك يخيل إلى أنه قد آن الأوان لكى ننسى الواقع كما نعرفه.. ننساه قليلاً فقد تذكرناه طويلاً وأكثر مما يجب.. ويجدر بنا الآن أن نذكر الواقع الدرامى.. واقع العمل المسرحى نفسه.. وبذلك نعالجه على أنه مسرح سواء ككتاب أو مخرجين أو نقاد.. وأنا أعرف جيداً أنه ليس من السهل أن ننسى الواقع كما نعرفه ولكم حاولت أن أنساه وأنا أعالج الكتابة للمسرح.. وخاصة عندما أجد حادثة معينة أستمدّها من واقع الحياة تتعارض مع الواقع الدرامى للعمل المسرحى الذى أعالجه. ومع أننى أجد نفسى متمسكاً بها فى اصرار عنيد.. أوسمة من سمات شخصية أرسّمها كما أعرفها فى الحياة ثم لا أرى أنها تؤدى وظيفة داخل الاطار الدرامى الذى وضعتها فيه ومع ذلك لا تطاوعنى نفسى على الاستغناء عنها.. ولكنى وجدت بالتجربة أنه كلما استطعت أن أخضع واقع الحياة للواقع الدرامى... أو بمعنى آخر كلما استطعت أن أفصل نفسى عن نفسى كلما

كنت أقدر علي جمع خيوط المسرحية فلا تظل معلقة خارج
النافذة تتأرجح في الهواء بين الأرض والسماء بل تصبح جزءاً
لا يتجزأ من الكيان الجديد. وهو كيان مسرحيتي بأرضها
وسمائها وكل ما فيها.. باختصار بواقعها الذي لا وجود لها بدونه
أوحتى خارجه..



المسرح المصرى .. أين كان وأين هو الآن .. ؟

لا شك فيه أن كل شىء فى هذه الدنيا يسير .. يتغير ..
يتطور .. هذه هى طبيعة الأشياء

فهل سار المسرح عندنا .. هل تطور وكيف .. وإلى ماذا أو إلى
أين ؟

إن الإجابة على هذا السؤال تتضمن الإجابة على أسئلة عديدة
قد تقودنا إلى متاهات

مثلا المقياس الذى نحكم به على التطور .. أيها أهم .. الكم
أو الكيف ! الخ .

ولكن هناك أمر لا يمكن الاختلاف عليه . وهو أن التطور
يعنى بالضرورة والحتمية .. النمو فهل تحقق للمسرح هذا النمو؟

إذا قارنا مابين مرحلة الستينات ومرحلة السبعينات سنجد
الأرقام تقول أنه فى موسم ٦٤/٦٥ دخل المسرح مليون شخص
وفى موسم ٧٠/٧١ دخل المسرح فى القاهرة حوالى مائة
وخمسون ألفا .

ونفس الأرقام تقول أنه فى موسم ٧٠/٧١ عرضت مسارح
مؤسسة المسرح ١٧ مسرحية مقابل ٦٥ مسرحية فى
موسم ٦٤/٦٥ .

ومعنى الأرقام فى كلتا الحالتين واضح .. انكماش حاد فى
عدد رواد المسرح وفى جهود مؤسسة أو هيئة المسرح أو البيت
الفنى للمسرح كما يسمونها الآن .

وأياً كانت الأسباب التى دعت الى هذا الانكماش وأياً
كانت التفسيرات التى تحاول تبريره على أنه مثلاً انكماش فى الكم
لصالح الكيف فالحقيقة الثابتة التى لا تقبل المناقشة هى أن
المسرح المصرى فى هذه الفترة من تاريخه قد أنحصرت رقعته بدلاً
من أن تتسع . ولا يمكن أن يقال نفس الشيء عن التعليم

الجامعى عندنا . رغم أنه قد يقال أن مستواه كان منذ عشر سنوات أعلى أو أفضل منه الآن .

وقد يكون ما يقال عن مستوى التعليم الجامعى صحيحاً ولكن الحقيقة أن رقعته اتسعت وأن رقعة المسرح قد ضاقت وانكمشت .

واتساع الرقعة فى حقل الثقافة مع مرور الزمن أمر حتمى فليس من المعقول أن يقل عدد طلاب الجامعات مع ازدياد عدد السكان — وهذا ما لم يحدث .. وليس من المعقول أن يقل عدد رواد المسرح مع ازدياد عدد الناس .. وهذا ما حدث !!

وقد تبدو المقارنة بين الجامعة والمسرح مقارنة غير عادلة لأن الناس تقصد الجامعة للثقافة وأكل العيش وهذا يختلف بعض الشيء عن الهدف الذى من أجله تذهب الناس الى المسرح .. ولكن الحقيقة ما زالت قائمة وهى أن الجامعة استطاعت فى السنوات العشر الأخيرة أن تجتذب إليها عدداً كبيراً من الناس فى حين أن المسرح فقد من أستطاع فى يوم من الأيام أن يجتذبهم .

ولكن دعنا نترك المقارنة إلى هذا الحد ونعود الى المسرح .. فالجامعة علم وربما فن أيضاً .. ولكن المسرح فن فقط .

والفن متعة .. وهو ليس كأية متعة أنه متعة من نوع خاص
لا تعادها متعة أخرى .

هذه بديهية لا تحتاج إلى مناقشة .. ولكن الذى بحاجة إلى
مناقشة هو أين ذهبت هذه المتعة التى نسميها المسرح ؟ ولم قل
أقبال الناس عليها ؟ هل جعلنا المسرح أقل أمتاعاً للناس أو هل
أبدلنا بهذه المتعة متعة أخرى حجبت الناس عن المسرح ؟ .

وإذا كان هذا أو ذاك صحيحاً — فعناه أننا قد بدأنا بناء
المسرح .. لكننا توقفنا عن البناء .. ان لم نكن قد هدمنا الكثير
مما بنيناه ..

والسؤال الآن .. ليس كيف تم هذا ؟ ولكن لم ؟ أو بمعنى
آخر .. لم يتوقف البناء .. بناء أى شيء ؟ !

والسبب فى رأى واحد من اثنين .. أما وجود عوامل
خارجية وأما لأن الذى يبنى لا يعرف كيف يبنى .. والنتيجة
فى كلتا الحالتين واحدة وهى انهيار البناء ..

والمسرح أولاً وقبل كل شيء .. واجهة من واجهات الحضارة
فى أى بلد .. ونحن نعرف من التاريخ أن من أسباب انهيار

الحضارات عوامل خارجية كقهر حضارة حديثة لحضارة قديمة ..
وهذا ما لم يحدث عندنا في الفترة الأخيرة .

السبب أذن في ذبول المسرح من أواخر الستينات إلى
الآن .. هو أننا لم نواصل البناء .. لماذا؟ لأننا لانعرف كيف
نبنى .. لأننا في الواقع تنقصنا ارادة البناء .. وبالتالي تنقصنا
القدرة على أن نبنى .. فالبناء نمو مطرد .. إضافة حجر إلى حجر
لأهدم الحجر الذي وضعه غيرنا لا لسبب الا لأن غيرنا هو الذي
وضعه .

ان احترام غيرية الغير هو أساس الحضارة .. أية حضارة ..
لأنه أساس الموضوعية .. وبدون الموضوعية لا يمكن البناء .

ولعل من أهم أسباب ضعف الحركة المسرحية في مصر
وخاصة في السنوات الأخيرة .. عدم توفر القدر اللازم من
الموضوعية على جميع المستويات .. والنتيجة أننا لانستفيد حتى
من أخطاء الماضي ولا نستعد للمستقبل حتى يمكن القول أن
مؤسسة المسرح وعمرها أكثر من خمسة عشر عاماً ليس لها
تاريخ .. بمعنى أنها لا تتطور ولا تساعد على تطوير المسرح .

ما السبب - اذن - في انهيار صرح المسرح في السنوات
الأخيرة ؟

أعتقد أن السبب نحن رجال المسرح — كتاباً ومخرجين
وممثلين ورؤساء مجالس إدارة ونقاداً..

لقد تخلينا جميعاً عن مسئوليتنا.. نحو هذا الصرح الذى كان
يجب أن نتكاتف فى سبيل أقامته وتطويره.. وذلك لأننا نحب
أنفسنا أكثر بكثير من حبنا للمسرح. فأين الكاتب الذى حاول
أن يساعد غيره من الكتاب على أن يشقوا طريقهم إلى خشبة
المسرح وأين مدير المسرح أو رئيس مجلس الإدارة الذى لا ينفرد
برأيه بل ويسعى جاهداً إلى فرضه وأين الناقد الذى استعان
على أن يكون ناقداً بالدراسة والمتابعة والنظرة الموضوعية؟

إذا وجد مثل هؤلاء فهم أقلية.. لا يمثلون تياراً ذا أثر فعال
فى الحركة المسرحية. ومثلهم الممثل والمخرج الذى يؤثر الفن
على المال والشهرة.

أين التخطيط والمشاركة والشورى منذ أن قامت مؤسسة
المسرح إلى الآن؟

وأين التقاليد التى وضعتها بحيث لا تتغير بتغير رؤسائها
ومديريها — كما لا يحدث فى الجامعة مثلاً؟

لقد هيات الظروف فى أواخر الخمسينات عدداً كبيراً من رجال المسرح على قدر كبير من الكفاءة لا تقل عن كفاءة أمثالهم فى أى بلد متحضرة.. ولكن الفرق أنهم هناك يحبون المسرح أما نحن فقد خلت قلوبنا الا من حب أنفسنا.

ومن هنا كانت الفوضى التى يعيشها المسرح المصرى.. ازدهار مفاجىء حيناً أو ما يشبه الأزدهار.. وحيناً بل أحياناً عديدة عقم أو ما يشبه العقم.

وليس هذا من البناء فى شىء.. فالبناء كما قلت نمو مطرد.. كالشجرة يطول جذعها وتتنوع فروعها وتكثر ثمارها سنة بعد سنة.

وهذا ما نفتقده فى أكثر مرافق حياتنا.. والثقافية منها على وجه الخصوص..

أذكر عندما كنت طالباً فى لندن أن ذهبت ليلة لأشاهد عرضاً لفرقة باليه (سادلرزويلز) — وهى الآن ثانى فرقة باليه فى العالم بعد البولشوى — ووصلت المسرح قبل رفع الستار بربع ساعة ولكنى وجدت لى مكاناً فى الصف الأول.. كان ذلك منذ عشرين سنة.. وبعدها بأقل من عشر سنوات ذهبت

لأشاهد عرضاً لنفس الفرقة — ولكنى لم أستطع — كانت
التذاكر محجوزة لمدة ستة شهور مقدماً .

ونفس الشئ بالنسبة للمسرح الآن .. لا تستطيع أن تشاهد
المسرحية إلا إذا حجزت قبلها بشهر أو شهرين على الأقل وأنا لا أتكلم
عن المسرحيات الجماهيرية — كمسرحيات الجنس والفكاهة — بل عن
المسرحيات الجادة سواء كانت جديدة أو من مسرحيات التراث .

فى الصيف الماضى — فى أغسطس على وجه التحديد
حاولت أن أشاهد عرضاً جديداً لمسرحية شكسبير « حلم ليلة
صيف » ولكنى لم أستطع لأنها كانت محجوزة إلى آخر
ديسمبر .

وفى عام ١٩٦٩ كنت فى قرية فرنسية صغيرة أسمها
(ست) على شاطئ البحر الأبيض بها مسرح فى الهواء الطلق
يتسع لخمسة آلاف متفرج .. ولولا أنى كنت ضيفاً على
الحكومة الفرنسية لما أستطعت أن أشاهد عرضاً واحداً على هذا
المسرح الكبير — ففى كل ليلة كان يمتلئ بالمتفرجين يجلسون
على أرائك خشبية خشنة وقد تدهروا بالمعاطف أو بالبطاطين من
شدة البرد .. ليشاهدوا « يوليوس قيصر » لشكسبير أو مسرحية
جادة أخرى « لجان أنوى » .

ولم يكن هذا هو الحال فى انجلترا أو فرنسا فى
الخمسينات .. لم يكن المسرح أو الباليه يقابل بكل هذا
الأقبال . فما الذى حدث فى فترة العشرين سنة الأخيرة — أو
على الأقل ما معناه ؟

معناه أنهم أستطاعوا هناك أن ينشروا الوعى بالمسرح والفن
على نطاق يتسع سنة بعد سنة .. أما نحن هنا فقد فعلنا
العكس .. نعم العكس تماماً .

فأين المسرح الآن بما كان .. منذ عشر سنوات فقط !!

لماذا فشلنا لافى نشر الوعى المسرحى .. بل حتى فى
الاحتفاظ بما أحرزناه فى الستينات .

لا أظننى بحاجة إلى أن أكرر ما سبق أن قلته وهو أننا
رجال المسرح قد تخلينا عن المسرح — قد بعناه .. ومقابل ماذا ؟
لا أعرف .. ومهما كان المقابل فلا شىء يرضى الفنان الا الفن .

هذه حقيقة أرجو أن ندركها قبل أن يفوت الأوان .

قد يقول البعض أن الظروف وهى كثيرة — عاقتنا عن
الاستمرار فى بناء المسرح ولكن أياً كانت هذه الظروف فنحن

قد شاركنا فى أيجادها — بصمتنا .. وأياً كانت هذه الظروف
فنحن قادرون على قهرها بارادتنا — بحبنا — بولائنا للمسرح
ولبلدنا .

وقد يقول البعض أن المسرح الخاص — مسرح الفكاهة
والضحك هو السبب فى هبوط المسرح الجاد — ولكن هذه
مسألة تحتاج إلى مناقشة وتمحيص وفحص .

ففى كل بلاد العالم هناك مسرح الفكاهة ولكنه يقوم جنباً
إلى جنب مع المسرح الجاد — المسرح الحقيقى .. ولا ضير على
هذا من ذاك ولا خطر .

لأن رواد مسرح الفكاهة ليسوا قطعاً رواد المسرح
الحقيقين .

فلا تدعونا نخلط بين الاثنين ولا تدعونا ندخل عناصر المسرح
الفكاهى ضمن عناصر المسرح الجاد .. ليس هذا هو الطريق
الى جذب الجماهير — على العكس اعتقد أنه الطريق إلى
تنفيرها ، فالجمهور أوعى مما نتصور .

نحن نذهب إلى المسرح لنتعرف على أنفسنا .. على
الإنسان في كل زمان ومكان .. هذه هي المتعة الأساسية التي
يزودنا بها المسرح ، فماذا قدمنا للناس ؟ مشاكل عابرة آراء
خاصة .. أفكار تشف عن صاحبها .. دمي تتحرك ولا تلمس
شغاف القلب .. دعايات وادعاءات ؟

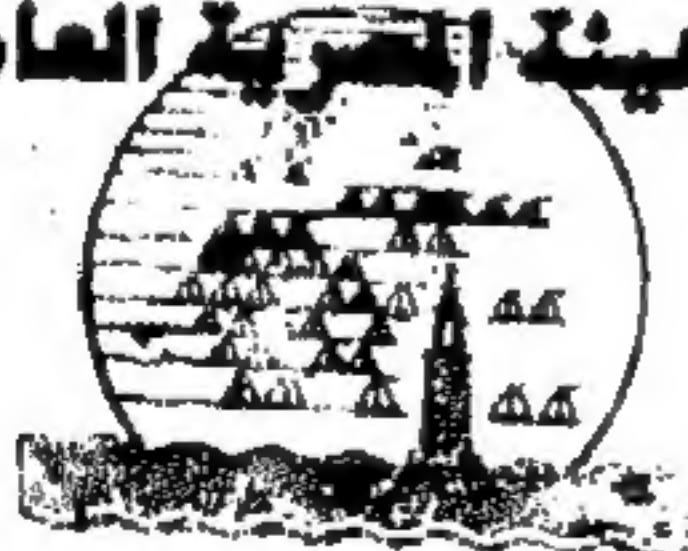
لا تلوموا الناس .. فالناس بخير ..
دعونا أولاً نلوم أنفسنا .

892.72

المحتويات

| | |
|-----|---|
| ٥ | الدكتور رشاد رشدي أستاذ الفن المسرحي بقلم محمد سلماوى |
| ١٥ | تقديم المؤلف |
| ١٧ | الباب الأول: أصول الكتابة المسرحية |
| ١٩ | عملية الخلق المسرحي |
| ٢٩ | ما هي الدراما |
| ٤١ | قوانين الكتابة المسرحية |
| ٧١ | البناء الدرامي |
| ٨٧ | الكوميديا |
| ١١٣ | تعريفات مسرحية |
| ١١٩ | الباب الثاني: المسرح العالمى |
| ١٢١ | شكسبير والمعادل الموضوعى |
| ١٢٩ | الدراما الحديثة |
| ١٥١ | تشيكوف وفن المسرحي (درامية أنطون تشيكوف) |
| ١٥٩ | البناء الدرامي عند تشيكوف |
| ١٨١ | البناء الدرامي فى مسرح العبث |
| ٢١١ | الباب الثالث: المسرح المصرى |
| ٢١٣ | الفكرة فى المسرح المصرى |
| ٢١٩ | الواقع الدرامي والمسرح المصرى |
| ٢٢٩ | المسرح المصرى.. أين كان وأين هو الآن |

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



رقم الايداع بدار الكتب ١٣٩٢٣ / ١٩٩٨

General Catalogization of the Alexandria Library (GOAL)
ISBN 977-01-5942-5

يدلل إنتاج الدكتور رشاد رشدى فى مجال النقد الأدبى -
والذى يضاف إليه الآن هذا الكتاب - على الأثر العميق الذى
تركه فى الحياة الأدبية فى مصر بحيث يمكن القول بأن النقد
بعد الدكتور رشاد رشدى لم يعد كما كان من قبله.

وقد يبدو الانتاج النقدى للدكتور رشاد رشدى قليل بالمقارنة
لغزارة انتاجه فى المسرح، لكن الحقيقة أن كل كتاب نقدى
للدكتور رشاد رشدى كان يمثل بشكل أو آخر علامة هامة على
طريق تطور النقد الأدبى فى مصر.

محمد سلماوى